



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**1960 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM
SANATINDA SOYUTLAMA EĞİLİMLERİ**

SÜMEYRA DEMİRBAŞ

BİLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI

ŞUBAT 2021



**1960 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA SOYUTLAMA
EĞİLİMLERİ**

Sümeyra DEMİRBAŞ
DANIŞMAN Dr. ÖĞrt. Üyesi Erol BATIRBEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ŞUBAT 2021

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Sümeyra Demirbaş

05.02.2020

1960 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA SOYUTLAMA EĞİLİMLERİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Sümeysa DEMİRBAŞ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Şubat 2021

ÖZET

Tarih boyunca bütün toplumlar kendilerini doğaya karşı ispatlamak ve doğa karşısında üstünlük kurmak amacıyla çeşitli sanatsal ifade biçimlerine başvurmuşlardır. Her ne kadar ilkel toplumların sanat yapma gibi bir kaygıları olmasa da doğa ile olan ilişkileri onları sanata yaklaştırmıştır. İlkel toplumlardaki soyut sanatın dayandığı temel noktalar, uygar toplumundaki soyut sanatın dayandığı temel noktalardan ayrıdır. Yani ilkel insanlar yaşadıkları evren hakkındaki korku ve kaygılarından dolayı soyuta yaklaştıkları halde uygar insanlar da tam tersi evren hakkında gerekli donanıma sahip oldukları için soyut sanata yönelmişlerdir. Soyut ve soyutlamanın bir sanat olarak kendini duyurması endüstrinin gelişimiyle 20.yy. Avrupasında ortaya çıkan yenileşme ve değişim hareketleri sonucu olmuştur. Bu dönemde soyut sanat 20.yy. sanatının ifade biçimi olarak kabul görmektedir. 19. yy sonlarında başlayan bu yenilikçi hareket 1950 yıllarında Türk sanatında kendini göstermiş, 1960'lara doğru ise en yoğun dönemlerini yaşamıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra yaşanan değişimler ve kültürel etkileşimler doğrultusunda Türk resim sanatının büyük bir ivme yakalayarak gelişme sürecine girdiği bilinmektedir. 1960 sonrası çağdaş Türk resminde soyutlama eğilimlerinin ele alındığı bu çalışmada soyut ve soyutlama yaklaşımlarının resim sanatındaki etkileri ve Türk sanatçıların bu durum karşısındaki üslup değişimlerine yer verilmiştir. Bu bağlamda ortaya konulan tez çalışmasında 1960 sonrası soyutlama eğilimi gösteren sanatçıların sanat eserlerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Son bölümde ise araştırmacının deneysel sanat uygulamalarıyla araştırma desteklenmiştir.

Bilim Kodu : 40403
Anahtar Kelimeler : Soyut, Soyutlama, Sanat, Çağdaş, Yenilik
Sayfa Adedi : 122
Danışman : Dr. Öğretim Üyesi Erol BATIRBEK
Öğrenci ORCID ID : 0000-0002-6411-9540

ABSTRACTIONIZM LEANINGS OF POST 1960 IN THE CONTEMPORARY
TURKISH PAINTING ART

(M. Sc. Thesis)

Sümeýra DEMİRBAŞ

GAZİ UNIVERSITY
ENSTITUTE OF FINE ARTS

February 2021

ABSTRACT

Throughout history, all societies have resorted to various forms of artistic expression in order to prove themselves against nature and to establish superiority over nature. Although primitive societies did not have any concerns about making art, their relationship with nature brought them closer to art. The basic points of abstract art in primitive societies are separate from the basic points on which abstract art in a civilized society is based. In other words, although primitive people approached the abstract because of their fears and anxieties about the universe they live in, civilized people, on the contrary, turned to abstract art because they had the necessary equipment about the universe. The introduction of abstract and abstraction as an art in the 20th century with the development of the industry. It has been the result of innovation and change movements in Europe. In this period, abstract art is the 20th century. is accepted as a form of expression of his art. This innovative movement, which started at the end of the 19th century, showed itself in Turkish art in the 1950s and experienced its most intense periods towards the 1960s. It is known that Turkish painting art gained momentum and entered the development process in line with the changes and cultural interactions experienced after the declaration of the Republic. In this study, which deals with the abstraction tendencies in contemporary Turkish painting after 1960, the effects of abstract and abstraction approach in painting art and the style changes of Turkish artists in the face of this situation are included. This thesis, it is aimed to examine the artworks of the artists who showed abstraction tendency after 1960. In the last part, the research was supported by the experimental art applications of the researcher.

Science Code : 40403
Key Words : Abstract, Abstraction, Art, Contemporary, Innoation
Number of Pages : 122
Advisor : Assist. Prof. Dr. Erol BATIRBEK
Student ORCID ID : 0000-0002-6411-9540

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın hazırlanma sürecinde bana her aşamada gerek yorumlarıyla gerek sanat alanındaki donanımıyla kendisinden çok şey öğrendiğim, beni her daim destekleyen ve yüreklendiren danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Erol BATIRBEK’e teşekkürü bir borç bilirim.

Bu süreç boyunca eserlerimden faydalandığım tüm yazar ve sanatçılara, yüksek lisans ders ve atölye çalışmalarımda bana emekleriyle katkıda bulunan değerli hocalarıma, her daim beni fikirleriyle destekleyen sevgili dostum Aybüke KESKINKILIÇ’a ve bu süreç boyunca bana olan güvenlerini, inançlarını hiç eksik etmeyip beni daima destekleyen AİLEM’e sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLERİN LİSTESİ	x
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	3
1.2. Araştırmanın Amacı	4
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Varsayımlar	4
1.5. Sınırlılıklar.....	5
1.6. Yöntem	5
1.7. Araştırmanın Modeli	5
1.8. Veri Toplama Teknikleri	5
2. RESİMDE SOYUT VE SOYUTLAMA.....	7
2.1. Soyut ve Soyutlama Olgusu	7
2.2. İlkel Sanattan Modern Sanata: Soyutlama	9
2.3. Modern Sanatta Soyutlama ve Soyut Resim Anlayışı.....	12
2.4. Soyut Sanatın Başlangıcı ve Soyut Sanata Geçiş Hareketleri.....	33
2.5. Yeniden Soyutlama Kapsamında Soyut Ekspresyonizm	49
3. 1960 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA SOYUTLAMA EĞİLİMLERİ.....	53
3.1. Türkiye'nin Sosyal ve Kültürel Durumu	53
3.2. Türk Resminde Yeni Eğilimler	56
3.3. Türk Resminde Soyutlama Eğilimleri	71

3.3.1. Kaligrafik soyutlamalar	78
3.3.2. Geometrik non-figüratif soyutlamalar	81
3.3.3. Lirik non-nigüratif soyutlama	83
3.3.4. Figüratif soyutlama	88
3.3.5. Doğadan soyutlamalar	94
4. ARAŞTIRMANIN UYGULAMA ANALİZLERİ.....	99
5. SONUÇ	115
KAYNAKLAR	117
ÖZGEÇMİŞ	121

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1. Avlanırken Ölen Adam, <i>Çöp Adam</i>	10
Resim 2.2. Paul Cézanne, <i>Sainte-Victoire Dağı</i> , 1902-1904.....	15
Resim 2.3. Pablo Picasso, <i>Avignonlu Nationally</i>	16
Resim 2.4. Paul Cezanne, <i>Yıkananlar V</i> , 1906, <i>Kadınlar</i> 1907	16
Resim 2.5. Georges Braque, <i>Normandiya Limanı</i> , 1909	18
Resim 2.6. Georges Praque, <i>Keman ve Palet</i> 1909	20
Resim 2.7. Pablo Picasso, <i>Kemanlı Ölü Doğa</i> , 1912	20
Resim 2.8. Karl Schmidt-Rottluff, <i>HousesAt Night</i> , 1912.....	23
Resim 2.9. Ernst Ludwig Kirchner, <i>Sokak Berlin</i> , 1913.....	24
Resim 2.10. Paul Gauguin, <i>İki Tahitili Kadın</i> , TUYB, 1899	25
Resim 2.11. Henri Matisse, <i>Tatlı: Kırmızı Armoni</i> , TUYB, 1908	25
Resim 2.12. Henry Matisse, <i>The Green Line</i> , 1905	26
Resim 2.13. Edvard Munch, <i>Çılgılık</i> 1893.....	28
Resim 2.14. Emile Nolde, <i>Dance Around The Golden Calf</i> , 1910	30
Resim 2.15. Oscar Kokoschka, <i>Rüzgarın Gelini (The Bride of The Wind)</i> , 1913	31
Resim 2.16. Max Beckmann, <i>The Nigt</i> , 1918	32
Resim 2.17. Wasily Kandinsky, <i>Kompozisyon VII</i>	39
Resim 2.18. Kazimir Maleviç, <i>0 Biçim (Siyah Kare)</i>	42
Resim 2.19. Kazimir Maleviç, <i>Beyaz Üzerine Beyaz</i> , 1918.....	43
Resim 2.20. Kazimir Maleviç, <i>Suprematist Kompozisyon</i> , 1916.....	44
Resim 2.21. Piet Mondrian, <i>Composition no. II</i> , 1913	45
Resim 2.22. Piet Mondrian, <i>Broadway Boogie Woogie</i> , 1943.....	46
Resim 2.23. Paul Klee, <i>A Young Lady's Adventure</i> , 1922	47
Resim 2.24. Paul Klee, <i>Ad Parnassum</i> , 1932	48
Resim 2.25. Paul Klee, <i>Castle and Sun</i> , 1928.....	48

Resim 2.26. Jackson Pollock, <i>No.5</i> , 1948.....	50
Resim 2.27. Mark Rothko, <i>Turuncu, Kırmızı, Sarı</i> , 1961.....	51
Resim 3.1. Ali Avni Çelebi, <i>Maskeli Balo</i> , TUYB, 1928.....	59
Resim 3.2. Zeki Kocamemi, <i>Nü</i> , 1941.....	59
Resim 3.3. Hale Asaf, <i>Otoportre</i>	60
Resim 3.4. D Grubu, I. Sergi Katalog Kapağı, 2006.	61
Resim 3.5. Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Anne ve Çocuk</i> , 1951	62
Resim 3.6. Fernand Leger, <i>La Patita de Cartas</i> , 1917	65
Resim 3.7. Turgut Zaim, <i>Yörükler Köyü</i> , 1976.....	68
Resim 3.8. Nuri İyem, <i>Toprağı İşleyen Kadınlar</i> , 1969	69
Resim 3.9. Bedri Rahmi Eyüboğlu, <i>Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin</i> , 1954.....	70
Resim 3.10. Ferruh Başağa, <i>Aşk</i> , 1948, Özel Koleksiyon	73
Resim 3.11. Nejad Melih Devrim, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 1949.....	74
Resim 3.12. Abidin Elderoğlu, <i>İsimsiz</i> , 1970	78
Resim 3.13. Şemsi Arel, <i>Yeşilli Kompozisyon</i>	79
Resim 3.14. Erol Akyavaş, <i>Padişahların İhtişamı</i> , 1959.....	79
Resim 3.15. Süleyman Saim Tekcan, <i>Atlar ve Hatlar</i> , 2014.....	80
Resim 3.16. Ergin İnan, <i>Dost 'a</i> , Serigrafi, 1987.....	81
Resim 3.17. Andan Çoker, <i>Kubbeler</i> , Serigrafi, 1993.....	82
Resim 3.18. Lütfü Günay, <i>Paslanmanın Direnişi II</i> , 1986	83
Resim 3.19. Sabri Berkel, <i>Soyut Leke</i> , 1970	84
Resim 3.20. Zeki Faik İzer, <i>Doğa</i> , 1977	85
Resim 3.21. Hasan Pekmezci, 2009, Serigrafi	85
Resim 3.22. Burhan Doğançay, <i>Kırmızı ve Siyah Kompozisyon</i> , 1974	87
Resim 3.23. Güngör Taner, <i>Aida</i> , 2009	88
Resim 3.24. Fikret Mualla, <i>Balon Satıcısı</i> , 1961	89
Resim 3.25. Mehmet Güleriyüz, <i>Su Serisi</i> , 1987	90

Resim 3.26. Burhan Uygur, <i>Bedbaht Karga</i> , 1988	90
Resim 3.27. Ömer Uluç, <i>Mor Saçlı Kadın</i> , 1981	91
Resim 3.28. Habip Aydoğdu, <i>Kırmızı Ortadoğu</i> , 2015	92
Resim 3.29. Mustafa Ata, <i>Dans</i> , 2005	93
Resim 3.30. Mustafa Horasan, <i>Figürlü Kompozisyon</i> , 1991	93
Resim 3.31. Gencay Kasapçı, <i>Ağaç</i> , 1989	94
Resim 3.32. Zafer Gençaydın, <i>İsimsiz</i> , 1989	95
Resim 3.33. Zahit Büyükişleyen, <i>Deja-vu VI</i> , 2011	96
Resim 3.34. Devrim Erbil, <i>İstanbul-Kırmızı-Gri-Kuşlar</i> , 2013.....	97
Resim 3.35. Kemal Önsoy, <i>XV Rumeli Han</i> , 1989	98
Resim 4.1. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	101
Resim 4.2. Sümeyra Demirbaş, <i>Ötekileştirme</i> , 2018	102
Resim 4.3. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2017.....	103
Resim 4.4. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2017.....	103
Resim 4.5. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2017.....	104
Resim 4.6. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2017.....	104
Resim 4.7. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	105
Resim 4.8. Sümeyra Demirbaş, <i>Ağaç</i> , 2018	106
Resim 4.9. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	107
Resim 4.10. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	107
Resim 4.11. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	108
Resim 4.12. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	108
Resim 4.13. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2020.....	109
Resim 4.14. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2020.....	110
Resim 4.15. Sümeyra Demirbaş, <i>Time Consuming</i> , 2020	111
Resim 4.16. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2020.....	112
Resim 4.17. Sümeyra Demirbaş, <i>İsimsiz</i> , 2020.....	112

Resim 4.18. Sümeyra Demirbaş, <i>Yeniden Uyanış</i> , 2020	113
--	-----



1. GİRİŞ

Sanat duygu ve düşüncelerin estetik bir biçimde dışavurumu olarak ifade edilen bir anlatım biçimidir. Geçmişten günümüze toplumlar sanatın anlatım gücünde renk, biçim, çizgi, ritim gibi araçlardan yararlanarak iletişim kurmuş, kendilerini ifade etmişlerdir. Sanat bu işlevselliğini çağlar boyunca devam ettirerek en önemli özgün anlatım araçlarından biri haline gelmiştir.

İlkel dönemdeki insanlar sanatı bir anlatım aracı olarak görmüşlerdir. Sanatın estetik yönüne değil fayda sağlayan yönüne bakmışlardır. Çünkü ilkel insanlar iletişim sağlamak ya da doğa karşısında üstünlük kurmak amacıyla mağara duvarlarına semboller ve stilize edilmiş resimler çizerek sanatı hayatlarında önemli bir anlatım aracı haline getirmişlerdir. Mağara duvarlarındaki resimlerini incelediğimizde aslında soyutlama eğilimlerinin çok önceden beri var olduğunu görülmektedir. Yani ilkel toplumların sembolik anlatımlarını bilinçsizde olsa soyutlamanın ilk örnekleri olarak söyleyemek mümkündür. İlkel insanlar bilinçsiz bir soyutlama yaparken günümüz insanı bilinçli bir şekilde soyuta yönelerek, evreni anlama ve anlamlandırma çabalarına girmişlerdir. Uygar insanın soyutlama amacı içsel tepidir. İçindeki öze ulaşma ve onu bulma isteğidir. Bu kapsamda soyut ve soyutlama olgusunun çağdaş Türk resim sanatına etkileri ve sanat eserlerindeki biçim üslup özelliklerinin incelenmesinden oluşan araştırma üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm soyut ve soyutlamanın sanat olarak kendini tüm dünyada nasıl etkisi altına aldığı ile ilgili yapılmış çalışmalar ve sanat eserlerinden oluşmaktadır.

Soyut ve soyutlamanın bir sanat olarak kendini duyurması endüstrinin gelişimiyle 20.yy. Avrupa'sında ortaya çıkan yenileşme ve değişim hareketleri sonucu olmuştur. Bu dönemde soyut sanat 20.yy. sanatının ifade biçimi olarak kabul görmüştür. Artık Avrupa'da yaşayan sanatçılar akademik kalıpların dışına çıkarak nesneleri olduğu gibi değil, nesnelerin görünmeyen anlamlarını ve kendi hissettikleri duyguları dışavurmak istemişlerdir. Bu da sanata yeni bir hareketi başlatmaktadır. Cezanne'nın biçimleri yeniden ele almasıyla başlayan bu süreç sanatta büyük bir değişime neden olmuştur. Cezanne'nın hacim kavramını değiştirmesi ve her şeyi geometrik formda görmesi kübizm akımına da bir ivme kazandırmıştır. Böylece kübizm akımı daha da

yoğun biçim parçalamalarıyla sanatta kendini göstermeye başlamış ve sanata deformasyon denilen bir ilke dahil olmuştur.

Soyut sanatın ortaya çıkış tarihini belirtmek güç olarak görülse de 1910 yılında Kandinsky'nin yaptığı ilk soyut sulu boya resmi soyut sanatın başlangıcı olarak görülmektedir. Kandinsky ile ortaya çıkan bu yeni sanat biçimi beraberinde yeni akımları da getirmiştir. Kandinsky, sanatında her zaman renklerin ve çizgilerin ritimsel dengesini ön planda tutarak renklerin melodilerini çalışmalarına yansıtmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümü tezin asıl başlığını oluşturan Türk sanatındaki soyut ve soyutlama olgusu üzerindeki derin araştırmaları alt başlıklar halinde detaylı olarak incelemektedir.

Avrupada meydana gelen bu değişimlerin ve yeni sanatsal hareketlerin Türk sanatına yansımaları ancak Cumhuriyet'in ilanından sonra yaşanan modernleşme ve çağdaşlaşma düşüncesiyle ortaya çıkabilmiştir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra soyut sanat yaygınlaşırken Türkiye dış dünyayı daha yakından takip etmeye başlamıştır. Bunun için Avrupa'ya sanat eğitimi almaları için öğrenciler gönderilmiştir. 1928 yılında ülkesine geri dönen sanatçılar oradaki ünlü sanat eğitimcilerinin atölyelerinde dersler alarak Türk sanatının yeni bir soluk kazanmasını sağlamışlardır. Bu bağlamda bir çok sanatçı Türk sanatının gelişmesi için farklı sanat anlayışlarını ve akımları da inceleyerek topluma tanıtılmasını amaç edinmişlerdir. Aynı amaç doğrultusunda Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu, Onlar Grubu gibi sanatı yaymak ve topluma tanıtmak için çeşitli gruplar kurulmuştur. Bu durum Türk toplumunun sanata karşı olan bakış açısını ve yenilikleri benimsemesinde büyük rol oynamıştır.

Avrupa'da çıkan soyutlama ve soyut sanat eğilimlerinin Türkiye'de kabul görüp etkinleşmesi ancak 1960'lı yıllarda tam anlamıyla şekillenmiştir. Yani Türk resmi kendi özgün sanat anlayışını ve üsluplarını bu dönemde ortaya koymuştur. Soyut sanatın bundan sonraki süreçle beraberinde getirdiği akımlar Türk sanatını büyük ölçüde etkileyerek ileriye taşımıştır. Bu bağlamda ortaya konulan "1960 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Soyutlama Eğilimleri" başlıklı tez çalışması, Türk

resim sanatındaki yenileşme hareketlerini ve soyutlama olgusunu ele alarak bunların sanat eserlerine yansımalarını incelemektedir.

Araştırmanın üçüncü yani son bölümünde ise bu konu kapsamındaki deneysel sanat uygulaması çalışmalarına yer verilmiştir. Yansıtılan uygulama çalışmaları araştırmanın alt yapısını oluşturmaktadır. Doğa kavramının ele alındığı deneysel sanat uygulamalarında doğanın birebir olarak yansıtılmasından ziyade doğadaki biçim ve formların üzerinde çeşitli çözümlemeler yapılmıştır. Teknik olarak fırça dışında birçok malzemeden yararlanma yoluna gidilerek teknik açıdan da zenginlik oluşturulmuştur.

1.1. Problem Durumu

Tarih boyunca sanat her dönemde kendine geliştirecek bir yol bulmuştur. 1960 sonrası yaşanan toplumsal değişimler ve gelişimler her alanda olduğu gibi sanatta da etkisini hissettirmiştir. Sanatın yoğun bir yenileşme ve farklılaşma sürecine girdiği bu dönemde Türk sanatçılarının eserlerinde izledikleri yolların nasıl temellendiği araştırmada detaylı olarak incelenmiştir. Bu kapsamda araştırma soyut ve soyutlamanın sanat olarak kendini duyurmasıyla yaşanan değişimlerin beraberinde getirdiği sonucun yansımalarını oluşturmaktadır. Soyutlamanın çağdaş sanatta yeni bir ifade dilini nasıl oluşturduğu araştırmacının deneysel sanat uygulamalarıyla gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu kapsamda yapılan araştırmada 1960 sonrası çağdaş Türk resminde ortaya çıkan soyutlama olgusu çerçevesinde ilerleyen ve günümüze kadar gelen sanat yapıtları incelenmiş, deneysel sanat uygulamalarıyla desteklenmiştir. Araştırma sanatta belli kuralları ve sınırlamaları olmayan, basmakalıp fikirlerle değil, sanatçı ile eseri arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Bu süreçlerin Türk sanatındaki yeri ve katkısı yorumlanarak duygu, düşünce ve bilinç altı etkiler incelenmiş, eserlerin izleyici ve sanatçı arasındaki ortak duyguyu nasıl aktardığı yapılan deneysel sanat uygulamalarıyla yorumlanmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Türk resminin soyutlama ve soyut resimle tanışması sonrasındaki gelişim ve değişim evrelerinin incelenerek çözümlenmesi “1960 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Soyutlama Eğilimleri” başlıklı tezin asıl amacını oluşturmaktadır.

Günümüz resim sanatında soyutlamanın birey, toplum ve kültür üzerindeki etkilerini, sanatçıların bu duruma göre yapıtlarını üretme sürecindeki teknik yaratıcılıklarını ve ortaya konulan eserlerin yenileşme, gelişme süreçlerinin aşamalarının incelenmesi araştırmanın alt amaçlarını oluşturmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Değişen çağımızın getirmiş olduğu birçok olumsuz yansımanın (savaş, göç, çevresel yıkımlar) yanısıra sanatta meydana gelen büyük değişim ve gelişimlerin önemi de inkar edilememektedir. Bu değişimler sonucunda sanatçılar kendi özüne dönmüş, yarattıkları biçimler de kendi üslup ve karakterinin birer yansıması haline gelmiştir. 1960 yılında belirgin olarak görülen üslup farklılıklarını yaşamış olan ressamların sanatı nasıl ele aldıklarıyla ilgili yapılan incelemelerin, sanata ve araştırmacılara akademik anlamda önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu nedenle artık teknikte bir sınırlama olmaksızın ifade edilmek istenen düşüncelerin soyut ifade ve özgün anlatımla sanat eserlerindeki yansımaları belirlenmeye çalışılmıştır.

1.4. Varsayımlar

Araştırma 1960 yılından sonra Türk sanatında önemli bir yere sahip olan soyutlama olgusunun etkilerine ve bunun nedenlerine değinilerek literatüre geçen sanatçıların yapıtlarının incelenmesinden oluşmaktadır. Bu araştırma kapsamında incelenen sanatçıların ve sanat eserlerinin araştırmanın konusunu destekleyecek nitelikte olduğu varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırmanın sınırlılıkları soyutlamanın ve soyut sanat akımının başlangıcından günümüze kadar olan gelişim ve değişim sürecinin Türk sanatındaki etkilerinin incelenmesiyle sınırlıdır.

1960 sonrası çağdaş Türk resim sanatındaki soyutlama olgusuna yönelik eser üreten Türk sanatçıların sanat yapıtlarının incelenmesi ve bu araştırma kapsamında yapılan 18 tane sanat uygulamaları araştırmanın sınırlılığını oluşturmaktadır.

1.6. Yöntem

Bu çalışmada betimsel ve uygulamalı olmak üzere iki yöntem kullanılmıştır. İlk olarak konu ile ilgili veriler toplanarak incelenip çalışmanın teorik bölümü oluşturulmuştur. Daha sonra taranan verilerden ortaya çıkacak metni destekleyen ve buna paralel olarak yürütülen uygulamalardan oluşmaktadır.

1.7. Araştırmanın Modeli

Araştırmanın modeli nitel araştırma türlerinden tarama modeli yöntemiyle ulaşılmış 1960 yılından günümüze kadar Türk sanatındaki soyutlama eğilimlerinin yarattığı etkilerle ilgili kitap, tez, dergi ve makaleler taranmış olup, bu bağlamda ortaya konulan sanat yapıtlarının düşünsel alt yapısı incelenmiştir.

1.8. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada yerli yabancı kaynaklar kütüphane ve internet taramaları yoluyla görsel ve yazılı olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda konuyla bağlantılı olarak dünyada yapılmış olan sanat eserleri dökümanları ve bu bağlamda yerli-yabancı sanatçıların yapıtları incelenmiş, toplanan bilgiler neticesinde araştırmadaki deneysel sanat uygulamaları için alt yapı oluşturulmuştur. Bu konuda yazılan kitap, dergi, makale gibi bilimsel kaynak çalışmaları Gazi Üniversitesi Kütüphanesi ve geniş koleksiyona sahip olan Orta Doğu Teknik Üniversitesi Kütüphanesi'nden temin edilmiştir.



2. RESİMDE SOYUT VE SOYUTLAMA

Soyutlama tanım olarak nesnenin bir özelliğinin ele alınarak zihinde tasarlanan düşünsel süreçlerinin yansımasıdır. Fakat herhangi bir nesneyi değişime uğratmaksızın onu yok etmek veya biçimini bozarak değiştirmek değildir. Tam tersi biçimlerin yerine, bize bir şeyler söyleyen biçimleri koymaktır. Kendi dünyamızdaki gerçekliğin derinliklerini söyleyen biçimler yaratmaktır. Soyutlama işte bu yaratmanın başka adıdır (Lenoir, 2004, s. 195). Yani;

Bir nesnenin herhangi bir yanını öbürlerinden ayırarak tek başına ele alan ansal işlemdir. Bir bilgi yöntemi olarak, insan zihninde yapılır. Gerçekte yeniden somuta varmak ve somut bütünü parçalarında da birbirleriyle olan ilişkileri içinde, tümüyle kavramak için kullanılan bir yöntem, bir araçtır (Hançerlioğlu, 1989, s. 381).

Hançerlioğlu'nun ifade ettiği soyutlama tamamen nesnenin salt biçimini bozmak değil, nesneyi oluşturan parçalardan bütüne ulaşmak ve tekrar saf haline dönmektir. Soyut sanat ise tamamen düşürünüdür. Nesne ve doğa gibi görünüşlerden yararlanmayı reddederek tamamen renk ve çizgi gibi kendine farklı bir ifade aracı bulmayı amaç edinir. Soyutlamada başlangıç noktası içinde bulunduğumuz dünya ve doğadır. Sanatçı bu dünyayı arındırarak değiştirir ve bize en yalın halini sunar. Yani nesnenin ilk anlamının yalınlaştırılarak daha kuvvetli bir değişimle sadeleştirilmesidir.

2.1. Soyut ve Soyutlama Olgusu

Soyutlamanın ve soyut sanatın özünde, nesnenin biçim ve biçimlendirilmesinde ortaya çıkan düşünceler birbirinden ayrı değildir. Bu düşünceler aslında soyut sanatın içeriğini oluşturan nesnelerdir. Nesnelerin içerik ve özünün belli bir bütünlük içinde olması onun anlamlandırılmasını sağlamaktadır. Nesnelerin biçimlerinin kavranması için öncelikle ortaya kavranacak bir şeyin konulması gerekmektedir. Bunun oluşması içerik ve doğanın bir bütün olarak ele alınmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu da nesnelerin göründükleri kadarından ziyade görünmeyen gizemli duvarının ardındaki yeni dünyayı keşfetmemizi ve bu dünyanın araştırılıp anlamlandırılmasını gerektirmiştir (İpşiroğlu, 1993, s. 68). Sanatçılar artık görünmeyen kısımdaki

sorunları düşünmeye başlamışlardır. Bunu düşünürken öznel bir tavır takınarak karşılaştıkları sorunları bir bütün içerisinde ele almaya çalışmışlardır. Nesneleri evrensel bir ilişki içinde gören sanatçı sadece düşünceyi görmeyi değil, asıl besleyen kısım olan bilinçaltının sunduğu o yaratıcı güce de ihtiyaç duymuştur. Çünkü evren nasıl ki kendini sürekli yeniliyorsa sanat da her zaman bir oluşum içerisinde kendine yenilikler bulmaya, o yeniliklerden kendine bir dünya yaratmaya devam edecektir. Turani, var olduğumuz dünyanın farklı bir hareket noktası olduğunu söylemektedir. Aslına soyut sanatın başlangıcı ona göre düz bir kağıt yüzeyine dokundurulan kalemin bıraktığı renksiz noktadan oluşmaktadır. Ve bu nokta kalemde değil kalemi tutan elin enerjisi ile yüklüdür. Noktalardan çizgi, çizgilerden düzey, düzeyden ise hacim oluşmaktadır. Bir ağaca baktığımızda onun biçiminden hareketle görüntüsü, iç anatomisi, yapısı, dokusu gibi nerdeyse bütünü kavranabilmektedir. Çizgideki asıl gerçek olması gereken ana madde ise hakikattir (Turani, 2003, s. 78). Hakikat, doğanın bize sunduklarının birebir taklidi değildir. Doğanın gösterdiği biçimlerin çok daha derinlerine ulaşarak bu derinlikleri ortaya koymaktır. Sadece görünenle yetinmeyip saklı olan hakikati yüzeye çıkararak sunmaktır. Çizgide biçimlerin ortaya konulması tek başına değil ışık ve gölge ile bütünleşerek öne çıkmaktadır. Çünkü ışık-gölge çizgiden ayrılmaz bir parça olarak doğru olan objektif biçimi de yansıtmaktadır. Soyut sanatta çizgi önemli bir ifade aracı iken doğru olan biçimi vermek için de ışık-gölgeye ihtiyaç duyulmaktadır.

Sanatçının ideolojik görüşü, estetik duyarlılığı ve özneliği yaratıcılığı ile birleşerek onun dünya görüşüyle belirlenmiştir. Bu etki bir dönemin aslında belirgin olan toplum yapısının genel psikoloji ve ideolojisinin yansımalarıdır. Sanatçının dünya görüşü, estetik anlatımı kendinde bulmaktadır (Ziss, 2011, s. 26).

Resimsel olan biçimle ilişki içindedir. Her biçimin ise içsel gerçekliğini gösteren içeriği vardır. Bu soyutlamanın, soyut sanatta biçim vermenin temelini oluşturmaktadır. Biçim dediğimiz şey aslında içeriğin dışavurumudur (Turani, 1993, s. 21). Yani her biçimde ressamın kendi gerçekliği yatmaktadır. Yansıtmış olduğu resimsel dünyası aslında onun soyutlama iç tepisinin bir yansımasıdır. Bu gerçekliğe ulaşmak ise biçimi verme ile mümkün olmaktadır.

Soyutlamanın temeline baktığımızda dikkatli bir gözlem ve aktif çalışan bir beyin vardır. İnsan duyuş, düşünüş, algılama ve yaşayarak edindiği tecrübeler yardımıyla nesneleri kavrar, onları arındırarak sadeleştirir. Bunun sonucunda artık nesneler ilk görüntülerinden sıyrılıp, bireyselliğin ifadesi olup evrensel bir değere dönüşür. Oluşan bu evrensel değerlerde nesne tamamen gerçek biçiminin dışına çıkmaz.

Bir biçim soyutlama geçirdiğinde ele alınan önceki görüntüsü ile son görüntüsü arasında belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Bu biçimin tek bir özelliğe sahip olarak soyutlanmasından ziyade aslında çok anlamlılığın kaynaklanmasıdır. Çünkü nesnenin ele alınması durumunda birden çok değişkeni olduğu gözükmemektedir. Bundan dolayı izleyici eserin karşısına geçtiğinde her baktığında farklı anlamlar çıkarmaktadır ve her izleyicinin de çıkardığı anlamlar birbirinden farklı olmaktadır. Soyutlama, nesnenin yapı bozumundan sonraki anlamsal olarak biçimlenmesidir.

“Soyutlama, modern sanatın büyük macerasıydı. Başlangıçtaki o ilkel, özgün, istila edici evresinde, ister geometrik olsun ister ekspresyonist, hala resmin destansı tarihinin bir parçasıydı; temsilin yapı bozumu, nesnenin parçalanmasıydı” (Baudrillard, 2014, s. 33). Yani nesneler aslında gerçek görüntüsünden kopmazlar, yeni bir anlam içerisinde sadeleşerek zenginleşirler. Yapı bozum anlam olarak bir analiz yöntemidir. Parçalayarak içindeki çelişkileri ve görünmeyen yan anlamları açığa çıkarmaktır. Soyutlamayla ortak hareket noktası açık, anlaşılır ve sade bir ifadeye ulaşmaktır. Hem yan anlamları çıkararak yeni bir anlam kazanır hem de eser sadeleşerek kavramsal bir içerik kazanmaktadır.

2.2. İlkel Sanattan Modern Sanata: Soyutlama

İlkel topluluklarda sanat olgusu tamamen ihtiyaçlardan ortaya çıkmıştır. Bu toplumlar sanatı; barınma, büyü, tapınma, ritüeller ve sosyal yaşam gibi hayati bir nitelik için kullanmışlardır. Sanatıda büyüsel bir aracın ifadesi olarak resmetmişlerdir. Doğaya karşı geliştirdikleri araç ve gereçler zihinsel sürecin yansıtılmasına da örnektir (Fischer, 2017, s. 30).

Bu nedenle geliştirdikleri çeşitli balta, delici ve kesici aletler insanoğlunun büyüleri birer nesnesi haline gelmiştir.

Toplulun olaylar karşısındaki tavırlarının birebir aktarımına yansıtma denilmektedir. İlkel insanın da mağara duvarlarındaki çizimleri birbirleriyle kurdukları iletişimin birer yansıması olarak görölmüştür. Hem iletişim hem de düşüncelerin ifade aracı olarakta soyutlamayı kullanmışlardır. Soyutlayıcı yetenek, bütün toplumun karşılıklı olarak iletişim kurmak, kendilerini ifade etmek ve topluluklar arasında uygar uzlaşma sağlayan sembolleri kullanması sonucunda doğmuştur (Tansug, 1995, s. 22). Yani ilkel toplumların birbirleriyle iletişim kurma ihtiyacından doğan sembolik anlatımları soyutlamanın ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir.



Resim 2.1. Avlanırken Ölen Adam, *Çöp Adam*, Lascaux Mağarası

Fransa’da Lascaux mağarasında bulunan eserler son derece hayranlık uyandırmaktadır. Resimler dikkatlice incelendiğinde ilkel insanın yaratıcı hayal gücüne ve inanılmaz bir hafıza yeteneğine sahip olduğu görölmüştür (Resim 2.1). Bu çizimler soyutlamanın ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Çünkü orantısal açıdan bakıldığında, birbirinden bağımsız gerçeğin dışında bir algıya sahip olarak dış dünyanın betimlemesi yansıtılmıştır. Ancak her ne kadar sanatsal ve estetik bir bakış açısıyla yapıldığı bahsedilmiş olsa da onların kaygısı sanat değil, ihtiyaç ve doğadaki üstünlük sağlama çabasının gelişimi için büyüsel bir araç olmuştur.

İlkel insan için görüntü sadece taklit değildir. Görüntünün tasviri modeli olduğu canlının aynı yetilerine sahiptir. Yani doğa üzerindeki hakimiyetini ortaya koyarak

sergilediği bir büyü çalışmasıdır. Paleolitik dönemde (yontmataş dönemi) ilkel insanın “sanat eseri” yaratmak konusunda bir niyeti yoktu. Doğadaki formları bir eser yaratma kaygısından ziyade doğayla bir olmak ona gücünün üstünlüğünü göstermeye çalışmak için resmetmişlerdir. İlkel sanatçı, bir büyü yada ritüelin onlara bütün gücü vereceğine inanmıştır. Amaçları, yapacağı avın bereketli olmasını ve hayvanın gücünü kendi amaçları için kullanıp o güce sahip olmaktır (Bazin, 1998, s. 15).

Hakimiyet altına almak istedikleri avlarını da resmederek bu büyüye karşı daha fazla güç kazanmak istemişlerdir. Sanatın ilk örneklerine bakıldığında insanların estetik bir kaygısı yoktu sanatın amacı bir güç sağlamaktı. Onlar için sanat yaşam savaşlarında kullandıkları bir büyü idi. Toplamlar, ilkel dönemlerden günümüze kadar büyü yardımıyla doğayla bir mücadele halinde olmuşlardır. Bu da sanatla büyüün karşılıklı etkileşim halinde olmasını sağlamıştır. Fakat ilkel toplumlarda soyutlama mutlak bir anlatıma değil, görüntülerin sembolik anlatımına dayanır.

İlkel insan, dış dünya nesneleri arasında yitik, zihinsel bakımdan çaresizdir, dış dünya olaylarının bağlamında ve değişik görünüşlerinde yalnız belirsizlik ve keyfîlik görür. Cesaretli bir karşılaştırma yapılırsa: ‘Kendiliğinden şey’ içtepsi, en güçlü bir biçimde sanki ilkel insanda bulunur. Dış dünyaya zihinsel yönden gitgide egemen olma ve alışkanlık, içtepsinin körelmesi ve zayıflaması demektir. Ancak, insan zekası, binlerce yıllık bir gelişmeyle rationalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son alın yazısı olarak ‘kendiliğinden şey’ duygusu yeniden uyanır. Ama daha önce bir içtepi olan şey, şimdi bir bilgi ürünüdür (Worringer, 1985, s. 25).

Soyutlama içtepsi insanın duyduğu huzursuzluk ve korkunun yansımasıdır. İnsan bu korkuyu yenmek ister. İşte ilkel insanda soyutlama iç tepisinin temelindeki huzura geometrik parçalamaların ve biçim bozmaların zorunluluğunda ve değişmezliğinde erişebildi. Geometrik soyutlama, insan için mutlak olan ifade biçimi olmuştur (Worringer, 1985, s. 43).

İlkel toplumlardaki soyut sanatın dayandığı temel noktalar, uygar toplumundaki soyut sanatın dayandığı temel noktalardan ayırdır. Yani ilkel insanlar yaşadıkları evren hakkındaki korku ve kaygılarından dolayı soyuta yaklaştıkları halde uygar insanlar da tam tersi evren hakkında gerekli donanıma sahip oldukları için soyut sanata yönelmişlerdir. İlkel insanlar bilinçsiz bir mekanizmayla soyuta yönelirken

uygar insanların iç tepileri bilinçli duyguya dönüşerek metafizik bir nitelik kazanmaktadır. Çünkü mutlak varlığı arayan uygar insan soyut sanatı geometrik biçimlere ulaşarak elde etmektedir (Tunalı, 2003, s. 27). Yani uygar toplumlarda soyutlamaya götüren neden öz olanı arayıp bulmaktır. Modern sanattaki soyutlama da bu özü bulma isteğinden oluşmaktadır.

Sanatçı aradığı özü bulmak için kendini geriye çekerken altında yatan anlam ve hakikat oldukça önemlidir. Çünkü her geri çekilişte hakikat kendini açar, görmeyen gözlerin görmesi ve duymayan kulanların duyması, hislerin açılmasını sağlamaktadır. Soyut sanat tinsel dünya ile sıkı bir ilişki içindedir. Soyutlamanın kökenine inildiğinde 20.yy. dan çok daha öncesine dayandığını görmekteyiz. Ama modern sanatın dili soyutlamaya daha yakın olması nedniyle 20.yy. da sanat olarak kendine geliyecek yolu bulmuştur. İlkel insandaki soyutlama, sanat olgusu olarak değilde daha çok araç ve gereçlerin zihinsel olarak ayırt edilip genellenmesi sonucunda elde edilmiştir (Çelikkan, 2018, s. 24-25).

İlk soyutlama kavramal araçların kendisiyle sağlanmıştır. Tarih öncesi dönemlerde tek tek ayrı olan araç ve gereçlerden ortak nitelikte olan genel geçer bir kavram bulunmuştur. Her ne kadar bilinçli olarak yapılmasa da bir kavram yaratmışlardır (Fischer, 2003, s. 30).

İlk dönemlerden modern dönemlerdeki soyutlamalara kadar evren bir değişim halinde olmuştur. İnsanda bu değişimle gelişmiş, bilgi ve bilinç durumuda sürekli artmıştır. Fakat her dönemde paralellik gösteren korku ve umutlar hep varolmuştur. Wilhelm Worringer soyut sanatı ilkel toplumlarda objeleri deformasyona uğratmaları ve sembolleri yalınlaştırarak ifade ettikleri için taklit sanatından önce ortaya çıktığını iddia etmektedir (Çelikkan, 2018, s. 25-26).

2.3. Modern Sanatta Soyutlama ve Soyut Resim Anlayışı

Soyutun ve soyutlamanın bir sanat olarak ortaya çıkışı; 20.yy. yüzyıl Avrupa'da hareketliliğin, endüstriyel gelişimin yoğun olduğu toplumun yeniliğe ve farklı sanatsal hareketlere ilgiyle baktığı bir dönem de olmuştur.

Soyut sanat 20.yy. sanatının modern ifade biçimi olarak kabul edilmektedir. 19. yy. sonralarında izlenimci sanatçılar artık var olan doğanın birebir yansımasından kendilerini kopartarak gördükleri salt gerçekliği ifade etmeye başlamışlardır. Soyut sanatı, tek bir akıma ya da belli bir sanatçıya bağlayamayacağımız, kendi gerçekliğini ortaya koyan sanatçılar çizgi, doku, renk, şekil, espas gibi biçimsel tasarım özelliklerine odaklanarak soyut sanat hareketini bu şekilde başlatmışlardır. 20.yy.ın başlarından itibaren çıkan hemen her akımda soyutlama hareketi görülmüştür. “Sanat için sanat” yaklaşımı geleneksel sanattan kopuşu da beraberinde getirmiştir (Antmen, 2010, s. 79).

(...) Hemen hemen beş yüzyıldır Avrupa resmi obje’den hareket etmişti. Obje, tuval üzerindeki yapıtı belirlemişti. Empresyonizm bu gelişmenin doruk noktası idi. Artık ne var ki, bu gelişme doruk noktasına ulaşmıştı ve daha ileriye gidemezdi. Bu gelişmenin sürdürülmek istenmesi, onun bir anlamda tekrarlanması ve sanatın da tekrara düşmesi demek olacaktı. Öbür yandan, çağın değişen ideleri, bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni bir ‘gerçeklik’, yeni bir ‘varlık’ yorumu ortaya çıkıyordu. Bu değişme, tüm kültür dünyasında meydana gelen bu kökten değişme, elbette sanat alanında da kendini göstermeliydi (Tunalı, 2003, s. 121).

Empresyonistlerin değişiminde başını Manet, Monet, Renoir, Pizaaro, Seurat, Cezanne gibi ünlü ressamların çektiği izlenimci anlayış, nesneleri olduğu gibi değil de nesnelerin görünmeyen anlamlarını ve doğaya karşı hissettikleri duyguları resmetmek istemişlerdir. Görülebilir olanı değil düşünsel olanı aramışlardır. Bu da resim sanatının düşünme sanatı olmasını beraberinde getirmektedir. Artık ressamlar zihinlerindeki doğayı yeni bir biçimle ele almışlardır. Bu biçim üç boyutluluğun yüzey biçimi haline getirilerek alışlagelmiş biçim anlayışını parçalamıştır (Tunalı, 2003, s. 151).

Baudelaire: “Düş gücü yaradılışı bütünüyle parçalara ayırır; sonra kökü ruhun ta derinliklerinde olan yasalara göre parçaları bir araya getirerek bunlardan yeni bir dünya yaratır” demiştir (Fischer, 2003, s. 92).

1910’lu yıllarda çeşitli ülkelerden farklı sanatçılar, betimlemenin artık sanatta bir yeri olmadığını düşünerek kendi sanatlarında yeni yaklaşımları yorumlayıp soyutlama sürecine girerek sanata farklı bir boyut kazandırmışlardır. Sanayi devrimi sonucunda yaşanan endüstriyel gelişimin getirmiş olduğu değişiklikler sanatta

hemen kendini hissettirmeye başlamıştır. Bununla birlikte biçimlerde parçalanmaya gidilmiş ve yeni bir biçimsel nitelik kazanılmıştır. Adnan Turani: “Parçalayarak yok etme iç güdüsü, yaşanmamış bir hayatın tepkisidir” diyor (Turani, 1999, s. 555).

Dünyanın yaşamış olduğu yüzyıldaki ekonomik savaşlar, ekonomik krizler, sosyal yaşıntıdaki değişiklikler toplumda iç huzursuzluk oluşturduğu gibi sanatta da iç huzursuzluğa ve özgürlüğün sınırlandırılmasına neden olmuştur. Materyalizmin getirmiş olduğu bu korku ve huzursuzluklara sanatçılar eserlerini parçalayıp yok etmekle tepki göstermişlerdir. Bu nedenle dış görüntüyü anlatım aracı olmaktan çıkarıp, materyalist düşünceye olan tepkiyi belirten soyut resim akımlarına yönelmişlerdir (Turani, 1999, s. 555).

Empresyonistlerden daha ileri giden Cezanne doğada görmüş olduğu ne varsa koniye, silindire ve küreye göre biçimlenir diyerek sanatta biçim konusunu yeniden ele almış ve kübizmin ortaya çıkmasında önemli etkiler yaratmıştır. Cezanne’ın resimlerinde bu biçimler birebir görünmez çünkü o hacim ressamıydı, resmin hacim yapısını arıyordu. Gombirch, Cezanne’nın bu arama sürecinden şu şekilde bahsetmiştir: “Cezanne bir yanılsama yaratmak istemiyordu. O daha çok hacim ve derinlik duygusu vermek istiyordu. Bunu da geleneksel çizim tekniklerine gerek kalmadan yapabileceğini anladı” (Gombirch, 1997, s. 544). Bu bağlamda Cezanne eserlerinde biçimlerin sağlamlığına ton ve renklerde olduğu kadar özen göstermiştir. Sanatçı görsel duyarlılığın izlenim kadar önemli olduğu savıyla sadece renkleri kullanarak resimlerinde perspektif yaratmış ve böylece kübizmi eserlerinde hissettirmiştir.



Resim 2.2. Paul Cézanne, *Sainte-Victoire Dağı*, 1902-1904, TUYB, Philadelphia Museum of Art, ABD.

Cezanne geleneksel sanat çizim tekniklerine bağlı kalmasa da göstermek istediği hacime geleneksel sanatın saptanmış bir noktasından bakmayı da sürdürmüştür. Kübizmde ise hacim kavramı soyut bir düşünce ile parçalanmış ve üst üste geçmiş geometrik planlarla yeniden kurulmaktaydı. Sanatın ifade sürecindeki önemli dönüm noktaları olarak ele alınan bu döneme farklı bir bakış açısıyla yaklaşan Cezanne, alışılmışın dışında perspektif ve renk kullanımıyla kübizme bir ivme kazandırmıştır. Kandinsky, ‘Sanatta Ruhasallık Üzerine’ isimli kitabında Cezanne için şöyle der:

Cezanne, bir çay fincanına yaşayan bir şey kattı ya da bir çay fincanında yaşayan bir şeyin varlığının farkına vardı. Natürmortu öyle bir noktaya getirdi ki, resmin cansızlığı sona erdi. Her şeyin içindeki yaşantıyı hissedebilme yeteneğine sahip olduğundan, bu şeyleri sanki insanları resmediyormuşçasına resmetti. Onun rengi ve formu da, ruhsal armoniyle uygundur. Bir adam, bir ağaç, bir elma, Cezanne bunların tümünü, adına ‘resim’ denen ve gerçek içselliğin ve sanatsal armoninin bir parçası olan şeyin yaratımında kullanmıştır (Kandinsky, 2005, s. 66).

Cezanne geometrik biçimlere dayalı düzenleme prensibinde eserlerini üretmiştir. Kübistler de soyut sanatın başlangıcından belli bu prensibi temel alarak geometrik parçalama yapmışlardır. Rönesansın süregelen perspektifteki kaçış noktasına veda

ederek her nesnenin kendine özgü kaçış noktası olduğunu savunmuşlardır ve eserlerini de bu sava göre resmetmişlerdir.

Doğadaki her şeyi geometrik olarak gören Cezanne doğayı yeniden biçimlendirip yaratmıştır. İzlenimciliğe biçimsel nitelik kazandıran sanatçı hem kübizmin yolunu açmış hem de soyut sanata geçişteki yolun temellerini kurmuştur. Çağdaş sanatın oluşum sürecinde büyük etki uyandıran Cezanne, ilerlemiş yaşına geldiğinde bile temel çıkış noktası olan doğadan asla kopmamıştır. Her zaman doğayı mercek altına almaya devam etmiştir. Sanatçı gerçekliğin doğada olduğunu ve bunu kanıtlayacağını söyleyerek yarattığı baş yapıtlarıyla sanat tarihine büyük kanıtlar bırakmıştır.

Kübizm akımının başlangıcını Adnan Turani kitabında şu şekilde açıklar:

1906 yılında ölen ve “doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir” diyen Cezanne’ın anısına saygı için 1907 yılında Paris’te büyük bir sergi açıldı. Bu sergide O’nun olgunluk döneminde yaptığı eserlerini, sanatçı dikkatle inceledi. Bu inceleme ve yorumlamalar, İspanyol Pablo Picasso ve Fransız Georges Braque’ta modern sanatın gelişimi bakımından ilgi çekici sonuçlar verdi. 1908 yılında Braque, Cezanne’ın etkisi altında, eleştirmen Vauxelles’in “küçük acayıplık” diye isimlendirdiği, manzara resimleri, peyzajlar boyuyordu. Aynı yaz Picasso’da Cezanne’dan esinlenmiş kübik biçimlerin belirtildiği resimler yapıyordu” (Turani, 1998, s. 587).



Resim 2.3. Pablo Picasso, *Avignonlu Kadınlar*, 1907, Museum of Modern Art, New York, ABD.



Resim 2.4. Paul Cezanne, *Yıkılanlar V*, 1906, Museum of Modern Art, New York, ABD.

Cezanne'nın sanata getirmiş olduğu yeni biçim arayışlarından en çok etkilenen Picasso olmuştur. Basit nesnelerle hacim derinliğini koruyup farklı bakış açılarıyla resim yapma olanaklarını aramıştır. Buna en güzel örnek Cezanne'nın yapmış olduğu “Yıkananlar” tablosundaki (Resim 3.3) biçimleri, Picasso'nun “Avignonlu Kadınlar” tablosunda da (Resim 3.2) görmekte olduğumuzdur. Bu tablo Picasso için sanatta önemli bir dönüm noktasını oluşturmıştır.

Cezanne ile beslenen ve ustanın doğayı ele alışındaki biçimsel parçalayışı yeniden işleyerek akılcı bir şekilde uç noktalara taşıyan Picasso, nesnelerin mantıksal yıkımına ulaşabilmeyi başarmıştır. Bu yıkımı nesneleri tamamen yok ederek değil, farklı bölümlere ayırıp, parçalayıp tuval üzerinde ortaya çıkararak elde etmiştir.

Kübistler, Cezanne gibi yapısal biçimleri araştırdılar ve bunu daha üst noktaya taşımışlardır. Nesnelerin tek bir noktası değil birden çok noktası olduğunu keşfettiler. Bu şekilde nesneleri parçalayıp birden çok bakış açısını yeni bir anlayışıyla gösterdiler. Bunun sonucunda nesnenin doğal görüntüsü artık deforme olarak yeni bir nitelik kazandı ve sanata deformasyon denilen teknik bir ilke girmiş oldu.

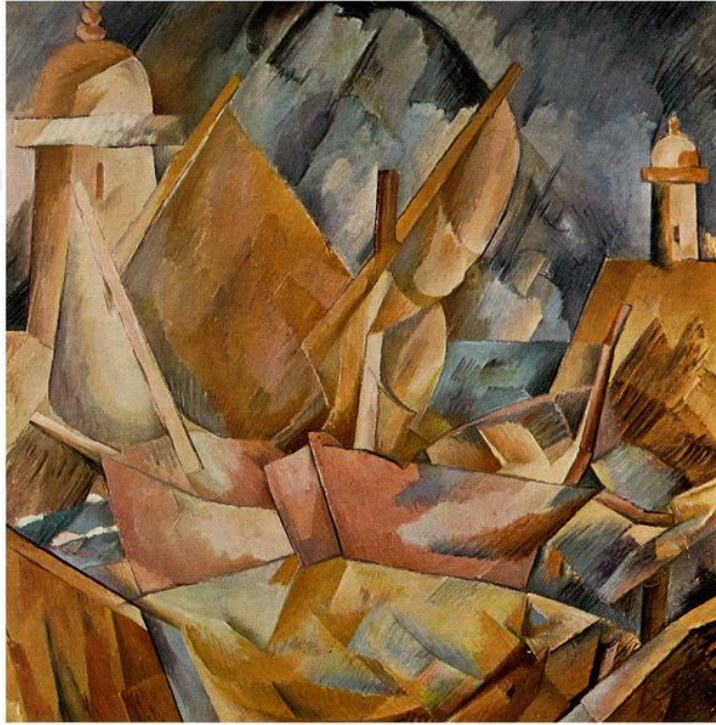
Deformasyon bir biçim bozmadır. Yani algıladığımız nesnelerin sanat yapıtında soyut nesneye getirilmesi işlemidir. Bir anlamda doğada olmayan yeni bir biçim arama serüvenidir. Soyutlamada deformasyon bir zorunluluktur. Eserler için yapılan tüm biçimler, renk değişiklikleri, sanatçının üslubunu daha doğrusu anlatım özelliklerini içerir. Bu nedenle ortaya çıkan biçimler ister geometrik ister lirik olsun soyutlamayı oluşturmaktadır (Özsezgin, 1998, s. 76).

Bunun sonucunda oluşan parça bütün ilişkisinin meydana gelişindeki biçimsel harmoni kendi bağımsız değerini yitirmezler, bir bütün olarak gördüğümüz biçimin her bir parçasını ayrı olarak da görebiliriz. Fakat bu ayrı parçaların bütüne iletilmiş olan ilişkisini de hissedebiliriz. Parçanın bütünle olan yapısal bütünlüğünün en büyük yardımcı unsuru biçimci üslubun zorunlu kıldığı teknik özelliklerdir. Sanatçı kendi özündeki biçimi ortaya koyarken deformasyon ve başkalaşım olayı ortaya çıkmaktadır (Turani, 1983, s. 12). Bu biçim oluşumlarının temelinde yatan ana unsur sanatçının yaratıcılığıdır. Yaratıcılık ise sanatçının hakikate ulaşmasıyla ölçülür.

Sanatçı hakikate ulaşmak için kendi özüne yaklaşır, yaklaştıkça da ortaya çıkan dışavurumlar soyutlama iç tepisini oluşturur.

Avrupa da sanatçılar uzun süre akademik disipline bağlı belli kalıplar içinde eserlerini üretmişlerdir. Daha sonra gerçeğe yakın biçimde tasarlanan bu eserlerde sorgulama ve daha derin araştırmalarla farklı arayışlara yönelimler başlamıştır. Bu arayışları başlatarak sanat tarihinde bir dönüm noktasıyla görünenin ardındaki görünmeyeni de ortaya çıkaran Cezanne, kübizm akımının temel taşlarını koyarak ardından gelen ressamlara büyük esin kaynağı olmuştur.

Picasso gibi Cezanne'ın geometrik biçim parçalamalarını esas alan bir diğer ressam Braque de Cezanne'nın daha çok peyzaj resimlerinden etkilenmiştir. Picasso gibi birden çok kaçış noktasına sahip geometrik parçalama yapmıştır.



Resim 2.5. Georges Braque, *Normandiya Limanı*, 1909, Private Collection, Fransa

Picasso ve Braque, Cezanne'dan renk kullanımıyla birbirlerinden ayrılırlar. Rengin yerini daha çok siyah ve beyaz değerler almıştır. Batı resmini temelden değiştiren bir çabanın sonucu olan kübizm, üç boyutlu gerçeği resmin düz yüzeyine aktarmanın bir

yöntemidir. Bu yöntemle nesnelerin çeşitli yön ve hareketleri imgesel bir bütünlük haline dönüştürülür. Nesne birçok açıdan bize görünüyormuş hissini yaratmaktadır.

Goerges Braque:

Boya resim sanatının görevi, hikaye edilecek bir olayı anlatmak değil, yalnız resme uygun bir olay yaratmaktır. İnsan, doğanın bir kez yetkin olarak yarattığı şeyi, tekrar yapmak istememeli. İnsan yaratmak isterse, taklit etmemelidir. İnsanı kışkırtmayan bir ressam, ne yapmak ister yani? Sanatta değerli olan tek şey, insanın ne olduğunu açıklayamadığı şeydir. Başladığım resmin ne olacağını önceden bilmem. Her seferinde bu iş bir serüvendir. Gerçi, bir başlangıç fikri vardır. Fakat bu, yalnız bir başlangıç noktası olarak işe yarar. Bu başlangıç fikrinden geriye, elden geldiği kadar az şey kalmalıdır. Başlangıç fikri, ancak yarım canlı şeydir (Turani, 1999, s. 586).

Braque sanatta taklide gitmeden yaratmanın, sanatçıyı tekrara götürmekten kurtaracağından bahsetmiştir. Başlangıç fikrinin sadece harekete geçmek için bir fikir olduğu, resmini yaparken geri kalanını da serüven halinde devam ettiğini ve ne olduğunu açıklayamadığı bir bilinmezliğe götürdüğünü söylemiştir.

Bu dönemde aynı sanat anlayışını benimsemiş olan Picasso ve Braque'nin yapıtları birbirine çok benzemektedir. Hatta resmin kim tarafından yapıldığını anlayabilmek oldukça güçtür.



Resim 2.6. Georges Braque, *Keman ve Palet* 1909, Guggenheim Museum, New York.



Resim 2.7. Pablo Picasso, *Kemanlı Ölü Doğa*, 1912, The Museum of Modern Art, New York.

Braque'nin yukarıda gördüğünüz (Resim 3.5) “Keman ve Palet” isimli resmi ile Picasso'nun (Resim 3.6) “Kemalı Ölü Doğa” resmi birbirlerine bezeyen bir teknikle yapılmıştır.

1910'larda Picasso ve Braque'ın evreni kavrayışları kübist yönde oluşurken, aynı zamanda yeni bir resim anlayışının gelişme çizgisinde belirlenmiştir. Bu çizginin çevrelediği evren artık doğadan aldığı biçimsel niteliklerini yitirip yerine düşünsel olan nitelikleri koyarak evrilmiş, soyutlanmıştır. Özellikle 1911 yıllarına kadar geçerli olan analitik kübizmde bu açıkça görülmektedir (Tunalı, 2003, s. 169).

Kübizm ilk olarak doğadan, doğadaki biçimlerden hareket etmiştir. Daha sonra salt düşünceye ulaşarak yeni biçimler yaratmıştır. Bu birbirinden farklı hareket tarzı sonucunda iki ayrı kübist anlayış oluşmuştur. Birisi doğal biçimlerin analizine dayanan *analitik kübizm*, diğeri ise salt düşüncenin sentezine dayanan *sentetik kübizm* dir (Turani, 1999, s. 586).

Analitik kübizmin çıkış noktası doğadır. Bu doğallık bütünselliğin içindeki doğa değil, salt düşüncenin varlığı olan doğadır. Bu bağlamda kübistler için doğa bölük

pörçük parçalardan oluşan ve bütünsellikten uzak olan bir varlıktır. Kübist sanatçı da oluşan bu parçalardan belli bir bütünlük ve bir düzen yaratarak sanatı yeni bir varlık haline dönüştürür. Ortaya çıkan bu bütünsel resim, doğal olarak salt görüntünün varlığını değil, doğadan soyutlanarak oluşturulan biçimlerle düşünsel bir soyut varlık halini alacaktır. Doğadan aldığı biçimleri çözümleyerek soyutlayıp, düşünsel bir soyut varlık seviyesine yükseltir. Böyle bir düşünsel soyutlama da doğal bir varlık olan nesne, doğallığını, duygusallığını ve gerçekliğini yitirerek salt düşünceye dönüşmektedir. Aslında analitik kübizm, nesneyi olabildiğince tam yansıtip, yanıltıcı bir algılamayla da resmetmek istemiştir. Nesneleri sadece görüntü ve tek yüzeyleriyle değil birden çok bakış açısıyla tüm yüzeyleri ele almıştır. Nesne aynı zamanda birkaç farklı açılardan ele alınarak anlık görüntüleri ortadan kalkmış, üç boyutlu bir görüntüye sahip olmuştur. Yani analitik kübizm nesneleri, bulundukları duyusal görüntülerinden kurtararak, üç boyutlu düşünsel bir varlık haline dönüştürmüştür (Tunalı, 2003, s. 169).

Kübizmin bir diğer bakış persepektifinde ise sentetik kübizm durmaktadır. Analitik kübizmde doğa ve doğa biçimlerinden yola çıkılmıştı. Fakat sentetik kübizmin çıkış felsefesi düşünce dünyası ve geometridir. Sentetik kübizmin felsefesini Juan Gris şu şekilde açıklamıştır:

Ben resmimi düzenlemekle işe başlıyorum. Sonra eşyayı işaret ediyorum. Ben fikir unsurları ile hayal ile çalışıyorum. Soyut bir somutlaştırmayı deniyorum. Nesnenin yeni bir tanımına varmak istiyorum. Genel bir tipten hareket ederek, kendime özgü bir kişi yaratmak istiyorum. Cezanne bir şişeden bir silindir yaptı. Ben bir silindirden bir şişe yapıyorum (Turani, 1999, s. 568).

Yani Juan Gris sentetik kübizmde doğadan soyut biçimlere değil, soyut biçimlerden doğaya gidildiğini ifade etmiştir.

Resim sanatında biçim bozma eğilimi ve nesnelerin geometrik parçalanması yalnızca sanat akımı olarak değil sanat tarihinin başından belli iç güdüsel bir hareket olarak var olduğu birçok dönemde görülmüştür. Fakat bu durum Cezanne ile bir sorun haline gelmiş ve sanat tarihinde önemli dönüm noktalarına sebebiyet vermiştir. Çünkü sanatta gerçekliğin yansıtılması ikinci planda kalmaya başlanmıştır. Kübist anlayış da doğayı taklit etmekten uzak kalmayı ve soyut biçimlerin oluşturduğu doğa

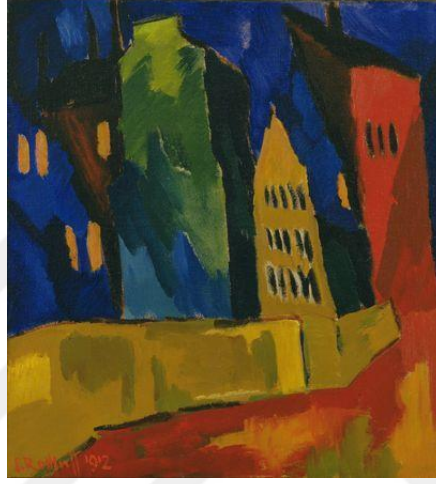
düzenine paralel, matematiksel bir düzenleme dahili içinde etki gösteren yapılar oluşturmuştur (Tunalı, 1996, s. 168).

Kübizmle birlikte ivme kazanan soyut sanat, sanatçıların iç dünyalarını dışa vurma çabalarıyla farklı bir boyutta kazanmıştır. Bu boyut kendini bir akım olarak ortaya çıkarmış ve bu yeni akımın adı olduğu gibi kullanılarak dışavurum yani başka bir ifadeyle Ekspresyonizm adını almıştır. Ekspresyonizm kübizmin en hareketli olduğu dönemlerde kendini göstermiştir. Adında anlaşıldığı gibi Ekspresyonizm, dışavurum, tepki sanatıdır. Bu tepki izlenimcilerin gün ışını takip ederek doğayı betimlemelerine, dış gerçekliğin yansıtılmasına ve nesnelere karşı bağımlı olmaya gösterilen bir tepkidir. Ekspresyonist sanatçılar nesnenin esirliğinden koparak sanatçının iç dünyasına yöneldiği yeni bir anlayış getirmişlerdir.

Sanayi devriminin ardında yaşananlar sonucunda endüstri insanı çalışan köleler haline getirmiş, bilimin varmış olduğu noktayla evrenin sonsuz keşfi, insanın bu sonsuzlukta hissettiği yalnızlık korkusu ve yaşama ayak uyduramaması psikolojik travmaların gelişmesine neden olmuştur. O dönemde bireyler yaşanan çıkar çatışmaları, savaş, toplum baskısı ve yeni dünya düzeninin alt üst ettiği bu büyük değişimden nefret etmiştir. Bu durum karşısında insan da dünyayı artık kendi gerçekliğine göre değerlendirip kendini dışavurumcu bir yaklaşımla huzura kavuşturmak ve arınmak istemiştir.

Bütün bu yaşanan huzursuzlukları protesto etmek amacıyla bir grup Alman ressam (Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bley, Karl Schmidt ve Erich Heckel) Köprü yani Die Brücke adlı grubu kurmuş ve yaşadıklarını, iç dünyalarındaki şiddeti dışavurum yoluyla aktarmayı hedeflemişlerdir. Bu sanatçıların en önemli özellikleri ilkel anlayıştır. Yani eserlerindeki biçimlerde Afrika ve Okyanusya halklarındaki ilkel, geometrik biçimleme ve abartılar görülür. Her ne kadar aynı dönemdeki Fovizm akımı ile benzerlik gösterse de bu grup için renkler plastik unsurdan da öte ruhtaki taşkınlığın ve ifadelerin yansımasıdır. İki grupta her zaman renkleri ön planda tutarak canlı ve parlak renkleri tercih etmişlerdir. Bu da duygusal etkinin yoğunluğunu izleyiciye hissettirir.

Ekspresyonizm köprü grubu ile daha uç noktalara taşınmıştır. Anlayış olarak akımla özdeşleşen grup geleneksel sanat anlayışından koparak eserlerini yansıtmışlardır. Perspektifin hiç kullanılmadığı alanlar, deforme edilmiş biçimler ve sadeleştirmenin etkin olduğu çalışmalarında büyük fırça darbeleriyle abartılı bir şekilde parlak yoğun renkler görülmektedir. Kontur çizgilerinin de kullanıldığı resimlerde saf ve yalın biçimler hakimdir. Natural anlayışa karşı olarak da canlı renkleri ve özgün fırça vuruşlarını tercih etmişlerdir.



Resim 2.8. Karl Schmidt-Rottluff, *Houses at Night*, 1912, Moma Gallery, New York.

Karl Schmidt Rottluff, Van Gogh'un son dönem çalışmalarından etkilenerek coşkulu bir yaklaşımla, tek seferde hızlı sürülen yoğun bir boyama ve fırça vuruşlarını kullanmıştır. 1909'dan sonra eserlerindeki biçimler daha da büyür ve birbirine karıştırılmadan boyanmış geniş yüzeyler kullanmaktadır. Giderek belirginleşen kontur çizgiler renk alanlarının birleşmesiyle daha fazla kesinlik kazanmaktadır. Ağırlıklı olarak sıcak ve soğuk renkleri kontrast halinde tuvale aktarmıştır. Biçimler ayrıntıdan uzak bir şekilde deforme edilerek tek tonda parçalı boya lekelerine dönüşmüştür.



Resim 2.9. Ernst Ludwig Kirchner, *Sokak Berlin*, 1913, Museum of Modern Art, New York

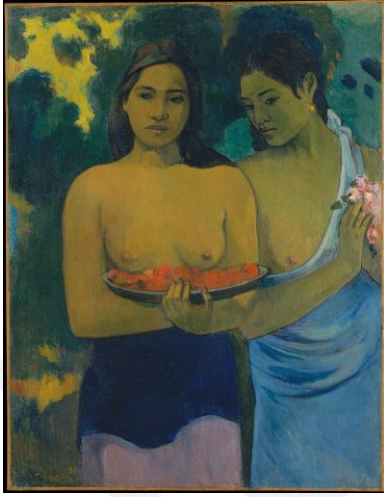
Kirchner'in *Berlin Sokak Sahneleri* olarak bilinen bu tablo en ünlü eserlerinden birisidir. Sanatçı şehrin canlılığına dalmış ve yaklaşan dünya savaşının gölgesi altında büyük bir hırs ve enerji patlaması içinde şehir manzaralarını yansıtmıştır. Son derece sentetik bir biçimde resimde genellikle hareket yaratan kısımları vurgular. Eserlerinde bazen canlı bazen mat renklerle hızlı geçiş alanları yaratmıştır. Sanatçı için asıl tema resmin görüntüsünün altındaki ruhu yakalamak ve bir iç gerçekliğe varabilmektir. Ernst Ludwig Kirchner'ın Köprü grubunun manifestosuyla ilgili söylediklerini Ahu Antmen kitabında şu satırlarla yer vermiştir;

İlerlemeye duyduğumuz inançla, yeni yaratıcılara, yeni izleyicilere ve gençliğe çağrıda bulunuyoruz. Biz, bugünün gençliği olarak, geleceği sırtlamak, eskinin kurumsallaşmış düzenine karşı kendi yaşamımızın, kendi eylemlerimizin özgürlüğünü yaratmak istiyoruz. Kendini kısıtlamadan, doğrudan ve tüm içtenliğiyle yaratmaya soyunan herkesi bizden sayıyoruz (Antmen, 2008, s. 40).

Köprü grubu sanatçılarının neden olduğu bu harekete kısa süre içinde farklı ülkelerden sanatçılarda katılıp desteklemişlerdir. Buna Fovist hareketinin öncüsü Henri Matisse'i örnek olarak verebiliriz. Bu akım dahilinde çalışmalar yapmış, desteklemiş olan Matisse'in yöneliminden İpşiroğlu kitabında şu şekilde bahsetmiştir;

Avrupa da Ekspresyonizm ortaya çıkınca, konu sanat eserinde yeniden önem kazanmaya başlamış ve sanatçılar yeni coşkular peşinde, farklı konu arayışları içinde olmuşlardır. 1893 yılında Gauguin bu amaçla Paris'i terk ederek Tahiti'ye

gitmiştir. 1906’da Matisse, Kuzey Afrika çinilerinden, İran halı ve minyatürlerinden etkilenerek sanat hayatına yeni bir yön vermiştir. İlkellik, içgüdü, naiflik, yaşama sevinci, yaratıcı atılım gibi deyimler bu dönemde sanat diline girmiştir (İpşiroğlu, 2009, s. 163).



Resim 2.10. Paul Gauguin, *İki Tahitili Kadın*, TUYB, 1899, The Metropolitan Museum of Art, New York.

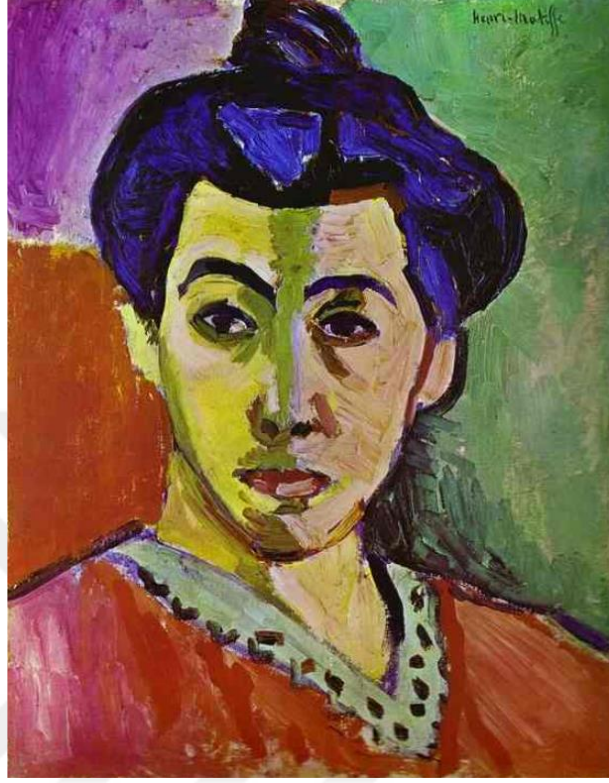


Resim 2.11. Henri Matisse, *Tatlı: Kırmızı Armoni*, TUYB, 1908, Ermitaj Müzesi, St.Petersburg.

Paul Gauguin’in, Tahiti’de yaptığı resimler, ekspresyonizmin ilkelci ve abartılı tutumunun anlaşılmasına iyi birer örnektirler. Henri Matisse’in “Kırmızı Armoni” adlı eseri ise tam bir fovizmin vurucu renk unsurlarından kırmızıyı bize direkt olarak yansıtmıştır. Matisse bu eseri sipariş üzerine aldığı ve aslında eserin taslağını mavi olarak ortaya koymuştu. Fakat nerden geldiğini kendisinin bilmediği bir biçimde güçlü bir kırmızı kullandı. Birçok sanat eleştirmeni tarafından Matisse’in başyapıtı olarak görülmektedir. Matisse’in bu resmine karşı düşüncesini Turani şu şekilde aktarmaktadır: “Bir resimde, kelime ile belirtilebilen ya da daha önceden belleğimizde kalan hiçbir şey olmamalıdır. Bir resim kendine özgü bir organizmadır, ben onun tasvir ettiği şeyi unuttururum. Önemli olan hatlar, biçimler ve renklerdir” (Turani, 1979, s. 496). şeklinde ifade etmiştir.

Fovist ressamın eserlerinde ışık ve gölgeye dayalı formların oluşumunu tamamen renklerle sağlanan biçimlendirmeye bırakmış ve çizgilerde renklerin denetimine geçerek derinlik etkisinin oluşumunu değişik renklerin kullanımıyla oluşturmuşlardır. Saf ve parlak renklerle ortaya çıkan eserlerde rengin güçlü etkileri

göze çarpmaktadır. Henry Matisse de eserlerinde canlı ve parlak renkleri kullanarak dünyayı özgün tarzıyla yorumlamış önemli bir sanatçıdır.



Resim 2.12. Henry Matisse, *The Green Line*, 1905, National Gallery of Denmark, Danimarka.

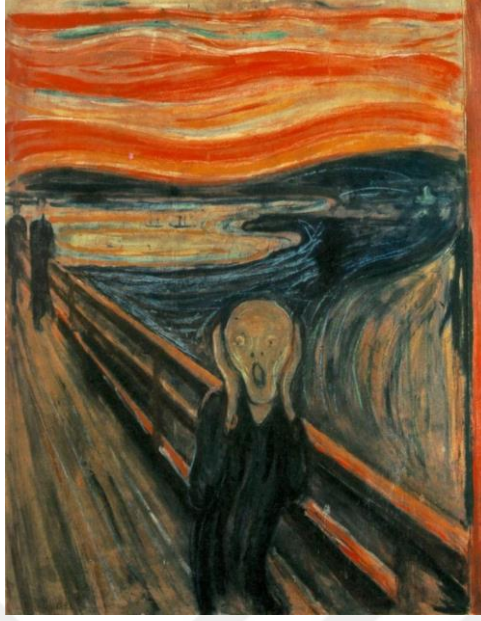
1905 yıllarında Matisse'in yaptığı "Yeşil Çizgi" adlı eserinde dışavurumun şiddetli renk kullanımı fovizmi anlamak için iyi bir çıkış noktasıdır. Yeşil Çizgi de önemli olan şey rengin seçimi ya da fırçanın kullanımından çok daha başka bir şeydir. Bu resimde Matisse hem akademik sanata hem de empresyonist geleneğe karşıt bir girişim başlatır. Sanatçı model olarak karısını kullanmıştır. Yüzündeki canlı parlak renklerin yoğunluğu ve yüzünü ortadan bölen yeşil çizgi, derinlik algısı yaratmaktan öte sanatçının özgün ifade biçiminin anlık yansımasını göstermektedir.

Ekspresyonist sanatçıların eserlerindeki doğa ve figür biçimi, her koşulda bir başkaldırma göstermesine rağmen kendi gerçekliğini korumaktadır. Ekspresyonist sanatçılar doğadaki abartılı biçimlerin yoğunluğunda ve bağırان renklerde kendi iç dünyalarındaki yaşanan tepkilerin yansımalarını bulmaktaydılar. Kendi dünyalarındaki umduklarını bulamama karşısında yaşadıkları hayal kırıklığını, doğadaki anlatımdan uzaklaşarak elde etmeye çalıştılar. Ayrıca resimde gözün

aldatıcısı olarak ortaya konulan koyu açık değerlerin güzelliğini Ekspresyonistler kendi yapıtlarında özgürce resmediyorlardı. O dönemin bazı sanat severleri bu anlatımı barbarca bir ifade biçimi olarak değerlendirmişlerdir (Turani, 1999, s. 70).

Ekspresyonistler gözlerini doğa karşısında kapatarak resimlerini kendi iç dünyalarının renklerine bırakmışlardır. Böylece odak noktaları doğa olmaktan çıkarak kendilerini tamamen doğanın etkileyici büyüüne kaptırmamışlar, duygularını ve hissettiklerini eserlerine yansıtmak istemişlerdir. Sanatçı çevresinde yaşayıp gördüğü dünyayı kişisel duygularının yansımasıyla dile getirmeye çalışmaktadır. Sanatçının artık görünen gerçeklikten uzaklaşarak bütün dikkatini iç yaşantısına ve bilinçaltına yöneltmesi, doğada tasvir edilen nesnelerin taklit zorunluluğunu da ortadan kaldırmıştır. Sanatçının düşüncesine ve kendi özgür iradesine bırakılmıştır. Ekspresyonist sanatçılar daha önce akademik öğretilerdeki desen disiplini ve renk uyumu gibi özellikleri görmeyi istememişlerdir. Bu aslında doğada istediğini bulamayan bir insanın, kendi iç yaşantısını anlatan bir biçimlemeye başvurma isteğidir. O belli bir biçime bağlı kalmadan kendi özgün renklerini ve biçimlerini, vahşi bir haykırıyla resmetmek istemiştir. “Dışavurumcu çizgi, kaprisli, disiplin altına alınmamış, sakın, neşeli fakat çoğunlukla öfkeli, sinirli ve dramatiktir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış siyah, koyu kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşur” (Turani, 1979, s. 500).

Ekspresyonistler sanatçılar insanların dünyada yaşamış olduğu travma, acı ve sefalet gibi duygularını derinden hissetmişlerdir. Bu anlayışa bağlı kalarak da dışavurumcu bir tutum ile eserlerini resmetmişlerdir. 1892’de aldığı bir davetle Almanya’da 45 eserini sergileyen Edward Munch için, 1908’de ki yaşadığı ruhsal bunalım ile açtığı ilk sergisi arasında geçen zaman sanatçının yaşamında önemli bir döneme neden olmuştur.



Resim 2.13. Edvard Munch, *Çılgılık* 1893, National Gallery, Oslo

Bu döneme damga vuran eserini 1893 yılında yapmıştır. “Çılgılık” adını verdiği eseri adından da anlaşıldığı gibi tam olarak ekspresyonizmi anlatan bir başyapıttır. Çılgılık tablosu ani bir heyecanın tüm duygusal izlenimlerimizi nasıl değiştirdiğini gösterir. Sanatçı yaşadığı yoğun ve tutkulu duygularının acısını çizgisel bir üslupla resimlerine işlemiştir. En ünlü eserlerinden biri olan bu tablo modern dünyadaki insanın yalnızlık ve ruhsal bunalımlarının acı bir çılgılığının simgesi olmuştur. Munch resimlerinde şiddeti, yıkıcı hissi ve iç dünyasındaki karmaşayı aktarmıştır. Sanatçı 19. yüzyılda teknikle ilgili akademik öğretilerin yıkılması karşısında bilinmez bir dünyanın boşluğu içinde bir korku duymuştur. Yaşadığı bu korku ve iç huzursuzluğu resimde soyutlamaya dönerek dışarı vurmak istemiştir.

Gombrich kitabında, Munch’un bu eserini şu sözlerle açıklar;

O’nun 1895’te yaptığı ve “Çılgılık” adını verdiği bir taş baskıyı gösteriyor. Ani bir heyecanın, tüm duygusal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini anlatmayı amaçlıyor. Bütün çizgiler, resmin odak noktasına, yani çılgılık atan başa doğru gidiyor gibi. Sanki tüm sahne, o çılgılığın acısına ve heyecanına katılıyor. Çılgılık atan kimsenin yüzü gerçekten karikatür gibi çarpıtılmış. Fal taşı gibi açılmış gözler ve oyuk yanaklar, kafatasını anımsatıyor. Korkunç bir şeyler olmuş mutlaka ve resmi daha da rahatsız edici yapan bu çılgılığın nedenini hiçbir zaman bilemeyecek olmamız (Gombrich, 2014, s. 564).

Bu açıdan çığlık tablosuna bakıldığında turuncu kırmızı ve sarıya bürünen gökyüzünün ve köprünün orta yerinde bulunan, hem kadını hem de erkeği anımsatan bir figür, iki eli yüzünün yanında birleştirilmiş bir şekilde betimlenmiştir. Figürün yüzünde büyük bir korkunun yansıması deforme edilerek resmedilmiştir. Gözleri açık ve yerinden fırlayacakmış gibi çığlık atmakta olan figüre verilmek istenen duyguyu yoğunlaştırmıştır. Resmin genelinde hissedilen korku figürün hareketiyle bir sembole dönüşmüştür. Munch'ın bu eserinin oluşmasında ilham kaynağı olan anısını defterine şu yazıyla not etmiştir: “Bir çığlık duydum ve o zaman bulutları sanki kanmış gibi boyadım ve renklere çığlık attırdım” (Crepaldi, 2004, s. 21). Bu bağlamda sanatçı yaşadığı içsel huzursuzluğu ve korkuyu renklerle yansıtarak sanki renkler bizimle konuşuyormuş gibi düşünüp resmetmiştir.

Doğadaki nesneler her ne kadar özgün biçimlerinden uzaklaştırılsa da figüratif eğilime tamamen uzak kalınmamıştır. Soyutlama da ise bu bağlantı son bulmaya başlamıştır. Kendiliğinden plansızca oluşan renk ve çizgilerin birbiriyle olan etkileşimleri mevcuttur. Ekspresyonistler doğadaki biçimlere ve renklere uyum sonucu kendi çizgi, renk ve biçimlerini eserlerine aktarmışlardır. Sanatçı doğada aradığını bulamıyorsa, kendi bilinçaltı ve iç dünyasında yaşadıkları duyguları yansıtan bir biçimlemeye başvurmaktadır. Ekspresyonistler görüneni belli sanat özellikleri ve değerlerine göre yansıtmak istememektedirler. Onlar belirli bir biçime bağlı kalmadan iç yaşantılarındaki sese kulak verirler. Resimde kullandıkları çizgilerle nasıl bir tavırda oldukları anlaşılmaktadır. Genellikle çizgileri asi, disiplin altına girmemiş, sakindir fakat ortaya koydukları tavırlar öfkeli, sinirli, duygusal kısacası her an patlamaya hazır bir bomba gibidir. Kullandıkları renkler yoğun koyu tonların hakim olduğu, kahverengi, siyah, mor, sarı, turuncu ve yeşilden oluşmaktadır.

Ekspresyonist ressamalara Emil Nolde, Max Beckmann, Kirchner, Ernst Barlach gibi isimler örnek verilmektedir. Bu isimler tuvallerine kendi iç dünyalarını yansıtmışlar ve doğadaki renklerden uzaklaşıp kaba, sert, isyankar bir ruhla her şeye başkaldırır şekilde tuvallerini resmetmişlerdir.



Resim 2.14. Emile Nolde, *Dance Around The Golden Calf*, 1910, Staatsgalerie Moderner Kunst, M n h, Almanya

Ekspresyonizmin en zengin kişiliklerinden birisi olan Nolde eserlerinde yoğun bir ifade gücüne yer vermektedir. Paletinden yansıyan renklerin zenginliğine ve sezgisel gücüne bakıldığında psikolojik anlamda Munch ve Van Gogh'un etkileri görülmektedir. Sanatçı sade ve cesur kontrastlarla renklerini kalın tabakalar halinde çeşitli araç gereçlerle veya parmakları ile uygulamaktadır. Bu eserine baktığımızda ise gelişi güzel bir şekilde ayrıntıdan uzak boyamalar, kaba fırça vuruşlarıyla lekesele bir etki görülmektedir. Resimde ilkel bir yaşamdaki ayinin t renselle havasının coşkusu hissedilmektedir. Sanatçı daha çok aktarmak istediği ifadeyi ön plana alarak hacim duygusundan yoksun yüzeysel bir resim yapmıştır. Resimde sıcak ve soğuk renklerin armonisiyle hareketi oldukça artırmış, kışkırtıcı bir hava vermiştir. Fırçanın belirgin vuruşları resmin her yerinde kendini göstermektedir. Sanatçı geleneksel sanatın ustalığını bir kenara bırakarak ilkel yalın bir teknik oluşturmuştur. Çünkü ona göre insan doğadan kendini ne kadar uzak tutarsa ve ne kadar da doğal kalırsa, sanatının da o oranda büyüyeceğini düşünmüştür (Resim 3.13).



Resim 2.15. Oscar Kokoschka, *Rüzgarın Gelini (The Bride of The Wind)*, 1913, Kunstmuseum Basel, İsviçre

Dışavurumcu resimleriyle bilinen bir diğer ressam Oscar Kokoschka'dır. Sanatçı resimlerini daha kalın katmanlı boya ve fırça vuruşlarıyla çalışmıştır. Yaşadığı şiddetli duyguları resimlerindeki hareketlerle yansıtmıştır. Figüratif resimler yapan Kokoschka rengi daha çok duygusal bir dışavurumun yansıması olarak kullanmıştır. Bu eser sanatçının en ünlü eserlerinden birisi olma özelliğini taşımakla beraber kendi hayatından da kesitler sunmaktadır (Resim 3.14). Sanatçı eserinde fırtınalı aşk yaşadığı Alma Mahler ile kendisini sarılmış bir şekilde betimlemiştir. Takıntılı bir şekilde yoğun duygularla seven Kokoschka, bu ilişkide sonu görmüştür ve ilişkileri fazla sürmemiştir. Hatta yaşadığı bu takıntılı aşka daha fazla ileri giderek ayrılıktan sonra Alma Mahler'e benzeyen manken bir bebek yaptırıp yanında bile taşımıştır. İlişkilerinin sonlarına doğru yapılan bu esere baktığımızda ise eser sanatçının başarısız olan tutkulu aşkına dair bir hatıranın yansıması olmuştur. Resimde daha çok pastel tonlar hakimken koyu mavilerle ve griliklerle arka plan canlandırılmıştır. Eserlerinde daha çok kendine özgü bir teknikle kullandığı yoğun ve kalın renk bölgeleriyle içinde bulunduğu ruhsal durumu da seyirciye başarılı bir şekilde aktarmıştır.



Resim 2.16. Max Beckmann, *The Night*, 1918, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen , Düsseldorf.

Max Beckmann her ne kadar dışavurumculuğu çoğu zaman reddetse de sanat tarihçileri tarafından bu akımın önemli isimleri arasında yer almıştır. En ünlü eserlerinden birisi olan *The Night* (Resim 3.15) adlı tablosu toplumsal gerçeklikleri net bir şekilde yansıtmaktadır. Semboller ve birbiriyle zıtlık yaratan katı çizgilerle yaptığı figürleri izleyiciye aktardığı için eser anlatımcıdır. Sanatçı biçimlerin karışıklığı ve kullandığı deformasyonlarıyla dışavurumcu olarak tanımlanmaktadır. Resimde izleyiciye farklı bir anlatım sunan Beckmann, olayın iç yüzünü ortaya çıkarmak istiyormuşçasına çoğu kez kendi gelenekselleşmiş simgelerini kullanmıştır. Sanatçı yaşadığı dönemin siyasi, sosyal kaosunu çalışmalarına yansıtmıştır. Dünya savaşının yıkıcı etkileri onu derinden sarsmıştır. Resimlerinde savaşın hem doğada hem de toplumda bıraktığı acı ve dehşet ortamının ruhsal bozukluğunu göstermiştir. Sanatçı bunları aktarırken kompozisyonlarını izleyicinin içine işler şekilde olayı sanki o an yaşıyormuş gibi kurgulamıştır. Bu tablo sanatçının en sıra dışı eseri olarak dikkat çekmektedir. Ressam çalışmalarında dış gerçekliği değil renk ve biçimlere psikolojik anlamlar yükleyerek kendini ifade etmiştir.

Ekspresyonizm, empresyonizme tepki olarak ortaya çıktığı söylenilse de asıl çıkış noktası doğa ve doğadaki biçimlerdir. Ama bu çıkış noktasındaki doğa biçimlerinde kendi sanatsal biçimlerini yaratma telaşı içinde olmuştur. Buna en iyi örnek Vincent Van Gogh'un sanat anlayışıdır. Vincent Van Gogh, "Tüm yönleriyle doğrudan var

oluş anlamı kazanmış bir doğadan yola çıkmaktadır” (Frank, 1985, s. 97). Onun görmüş olduğu doğa, nesnelerin gerçekliklerinden çok daha farklıydı. Van Gogh biçimlerden tamamen kopmamış fakat kendi biçimlerinin gerçekliklerini özgün bir bakış açısıyla yansıtmayı başarmıştır. Yani sanatçı doğayı içindeki derin duygularla çözümlemiş, onu birebir yansıtmak yerine hissettiği duyguların enerjisine göre çözümleyip aktarmıştır. Böyle bir biçim anlayışı doğadaki nesnelerin görülen biçimsel özelliklerinden sanatçıyı uzaklaştırmıştır. Sanat, dış gerçeklikten iç gerçekliğin dünyasına kaymış ve buda soyut sanatın temel niteliğini oluşturmuştur. Soyut sanatın niteliği doğal biçimlerden kurtulup kendi benlik dünyasında kendine özgü bir biçim dünyası yaratmaktır. Soyut sanat yeni biçimler yaratmanın sanatı haline dönüşmüştür. Bu yeni biçim yaratan sanat kişinin iç dünyasındaki ifadesini görünür kılmaktadır.

2.4. Soyut Sanatın Başlangıcı ve Soyut Sanata Geçiş Hareketleri

Sanatta yeni bir dönem başlatan ve tüm alanları etkisi altına alan soyut sanatın nasıl bir yankı uyandırdığını anlamak için öncelikle soyut kavramını incelemek gerekmektedir. Kelime anlamı olarak bakıldığında İngilizce de abstract, Fransızca da art abstrait, Osmanlıca da mücerret gibi farklı sanat isimleriyle tanınmış olmasına rağmen genellikle abstacrt sanat olarak kullanılmaktadır.

Soyut sanatın tanımlamalarına bakacak olursak Eczacıbaşı'nın koleksiyonundaki sanat ansiklopedisinde yer alan tanımıyla soyut:

(...) renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek bir biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemeler. Non-objektif (nesnel olmayan) ve non-figüratif sözcükleriyle de tanımlanan soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve arıtılmasıyla da elde edilebilir. Bu durumda elde edilen asıl nesneyi çağrıştıracığı için soyut yerine soyutlama terimini kullanmak yerinde olacaktır (Eczacıbaşı, 1997, s. 1689).

İfadeleri ile soyut sanatı tanımlarken. Resim Sanatı adlı kitabında Eroğlu soyut sanatı şu şekilde tanımlamıştır:

Soyut: Somut gerçekliğe olan uzaklığı nedeniyle anlaşılması güç olan her şey için kullanılır. Soyut sanata gelince; 20.yy. da elle tutulur gerçekliği betimlemeyi ve hareket noktası olarak almayı reddeden ve bu gerçekliği bir soyutlama işleminden geçiren ya da geçirmeyen özelliğın ismidir (Eroğlu, 2006, s. 328).

Diye soyut sanatı tanımlamıştır. Bu iki ayrı tanımlamaya baktığımızda iki ayrı kavramdan bahsedilmektedir. Bunlar soyut ve soyutlama kavramlarıdır. Soyut ve soyutlama kavramları anlam olarak bakıldığında birbirlerinden farklıdır. Hemen hemen tüm sanat tanımlamalarında bu iki kavramın birbirinden ayrılması gerektiği söylenmektedir. Adnan Turani'ye göre de soyut sanat:

(...) Bugün bu alanda yapılan çeşitli açıklamalarla, soyut sanatla nonfigüratif sanatı birbirinden ayırma sorunu ortaya çıkmıştır. Soyut sanat sonuç bakımından soyut görünüşlü olmakla birlikte, başlangıçta sanatçı, bir doğa esini ile ya da niyeti ile başlayabilir. Yani resmin başlangıcı doğadandır sonu ise doğadan tamamen uzaklaşmıştır. Oysa nonfigüratifte başlangıçtan itibaren doğaya bağlı olmayan bir çalışma söz konusudur (Turani, 1998, s. 128).

Tunalı ise Marcel Brion'un açıklamasıyla konuya şekilde yaklaşmıştır:

Marcel Brion'da soyut ve soyutlayıcı kavramlarının birbirine karıştırıldığından bahsederek bu kavramları şöyle tanımlar: "Güçlülük, her şeyden önce soyut ile soyutlayıcı deyimlerinin birbirine karıştırılmasından ileri geliyor. Çünkü "soyut sanat" başka şeydir, "soyutlayıcı sanat" başka şeydir." Bundan ötürü biz eğer soyut sanattan söz açıyorsak, o zaman burada salt "soyut sanatı" mı yoksa psikolojik ya da resim düzeni nedeni ile nesne biçimlerini stilize ya da şematize eden "soyutlayıcı" sanat mı söz konusudur. Birbirinden ayrılmalıdır (Tunalı, 1996, s. 118).

Bu tanımlamalara bakıldığında soyut sanat, bir genelleştirme ve sadeleştirilmenin arıtılması sonucunda ortaya çıkan asıl nesneyi çağrıştırmaktadır. Nesneyi bize çağrıştırabilen eserler soyutlama, nesneyi bize hiçbir şekilde çağrıştırmayan tamamen düşünce ürünü olan eserler ise soyut diye ifade edilerek aradaki ayrımın ne kadar belirgin olduğu görülmektedir. Marcel Brion'nun da tanımladığı doğa dışı salt biçimler dünyası soyut sanat ürünü iken, doğa biçimlerinden hareket eden sanat ise soyutlamacı sanattır. Brion ikisinin farklı şeyler olduğunu vurgulamıştır. Buna karşılık kübizm örneğindeki gibi kimi üslupların doğa ile biçim ilgisi içinde olup soyut sanat sayılmayacağıdır. İşte buna karşılık Tunalı ve Gombrich bunun bir problem olmayıp aksine soyut sanatı bütünselliğe ulaştırdığını söyler.

Ancak biz soyut sanata böyle bir açıdan yaklaşmıyoruz, bunun içinde Brion'un bulduğu güçlkle karşılaşmıyoruz. Bize göre ister "soyut" ister "soyutlayıcı" sanat olsun bunların her ikisi de soyut kavramının içinde birleşerek soyut sanatın bütünselliğini oluştururlar. (...)Soyut, sanatta bir devrim ise, bu devrim, dünya hakkında yeni bir tasarımdan oluşur. Bu tasarım ampirik-duyusal gerçekliğin dışında, salt biçimsel bir dünya tasarımıdır. Böyle bir dünya tasarımı, biçimin dışında başka bir varlığa dayanmaz. (...)Doğadan, doğa biçimlerinden hareket ederek bu biçimsel varlığa gidilebileceği gibi, salt düşünceden hareket ederek, kurgusal yoldan da ona varılabilir. Her iki halde de soyutluk söz konusudur (Tunalı, 1996, s. 119).

Gombrich Sanatın Öyküsünde "Soyut sözcüğünün pekiyi bir seçim olmadığını çoğu kez söylenmiş ve onun yerine "nesnel olmayan" ya da "figüratif olmayan" terimleri önerilmiştir. Ne var ki, sanat tarihinde geçerli olan birçok terim, ciddi bir araştırmadan çok, rastlantı sonucu ortaya çıkmıştır. Zaten önemli olan sanat yapıtının kendisidir (Gombrich, 1997, s. 570).

Bu açıklamalardan da anlaşılacağı gibi önemli olanın akımlara uygun isimler olması veya yerinde kullanılıp kullanılmadığı değildir, önemli olan asıl şey sanat yapıtının kendisi olabilmesidir.

Soyut sanat, tarihe damga vurarak yeni bir serüven başlatmıştır. Bu serüven yeni dünyanın görünen gerçekliğini dışarıda bırakır ve salt biçimsel dünyaya odaklanmaktadır. Burada bahsedilen salt biçimler doğada gördüklerimizden farklıdır. Onu gören ve bakan herkes tarafından farklı bir varlığa dönüşür. Bu doğadan bir varlık olarak soyutlanabilir ya da tamamen doğadan ayrı zihinsel bir kurgu da olabilir. Sonuçta biçimin yeniden kurgulandığı her şey soyutun kapsamına girmektedir. Soyut sanatta ressamın doğaya, biçimlere ya da kendi iç dünyasında kurguladığı benliğine bakışı ve algılayışı değişmektedir. Sanatçı kendi duygularıyla algıladığı doğa ve düşünsel dünyaya ait izlenimlerini aktarırken önemli olanın biçimin görüntüsü değil vereceği anlamdır. Bu noktaya Tunalı kitabında Paul Klee'nin sözü ile açıklık getirerek anlatmıştır.

Artık sanat, duyusal olanı olduğu biçimiyle değil, duyusal olanı görünmediği haliyle görünür kılmak istemektedir. Paul Klee'nin söylediği gibi: "Sanat, artık görülebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar." Bu görünür kılınacak şey ise, duyularla kavranan nesneler değil, ama onların anlamlarıdır, nesnelerin soyut düşünsel varlığıdır. Duyusal gerçeklikten özce farklı olan bu düşünsel soyut varlık, yeni bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. Bu tavır alma, doğa ve nesneler karşısında duyusal değil, düşünsel bir tavır almaktır. Bu tavır alma ile birlikte, yalnız bir düşünsel soyut varlık kavranmış olur. Sanat bu yeni değerler

dünyasında soyut düşünsel bir boyut içinde şimdi karşımıza çıkmış olur (Tunalı, 1996, s. 123).

Yirminci yüzyıl, toplumsal hareketliliğin ve yeni sanatsal formların ortaya çıktığı talepkar bir dönem olmuştur. Soyut ve soyutlama olgusunun oluşumuna bakarken her zaman kültürel, tarihsel ve toplumsal olarak bir bütün halinde incelemek gerekir. Tüm alanları etkisi altına alan soyut sanat avangard hareketlerle, propagandacı, aktivist, dönüştürücü faaliyetler, insan hayatının önemi ve eşitlik üzerine bir sanat inşaa ederek bu dönemin bilinçaltına yerleşmiş, psikolojik bir dışavurum hareketidir. Sanatçıların kalıp yargılardan koparak kendini ve düşüncelerini özgürce ortaya koyması soyut sanatı protestocu bir niteliğe bürümüştür.

Soyut sanatın ortaya çıkışını kesin bir tarihle belirtmek oldukça güçtür. Fakat birçok eleştirmek ve sanat tarihçisi soyut sanatın başlangıcını 1910 yılında Wassily Kandinsky'nin yaptığı ilk soyut suluboya resmi öncülüğünde gerçekleştiğini söyler. Her ne kadar tam olarak bağlangıç tarihi bilinmesede kesin olarak soyut sanatın gelenekden kopuşu hızlandırdığı da bir gerçektir. 20.yy. sanatı Cezanne'dan başlayarak var olan biçimleri betimlemekten uzaklaşmış, geleneksel pespektifi bozarak yeni bir bakış açısıyla sanata içsel duyum keşfini getirmiştir. Cezanne doğanın konilere benzediğini söyleyerek yaptığı eserlerinde değişen dünyanın düşüncesi bulunur. Bu değişim doğanın özüne inilerek yorumlanmasıdır. Nesneleri bize veren duyuşal özelliklerimizin dışında, duyularımızla kavrayamadığımız daha üst bir öz vardır. İnsanda duyularıya algıladığını bir kenara koyarak ulaşmak istediği asıl öze ulaşabilir. Cezanne da gördüğü nesneleri geometrik bir betimleme halinde küpler ve koniler olarak kavrayıp bu öze ulaşmıştır. Nesnelerin biçimlerinde yaptığı bu değişikliklerle yeni bir evrenin özünü oluşturan yeni bir dünya elde etmiştir. Özlerin oluşturduğu bu evren Cezanne'nın söylemiyle 'doğaya koşut' kendine özgü bir dünyanın yansımasıdır.

Soyut sanatta bahsedilen öz ve öze ulaşma evrenine gidiş yolu doğadan hareket edilerek gerçekleşmektedir. Yani doğa yeni bir biçim anlayışıyla kavranmak istenilmiştir. Böylece doğadaki nesneler deformasyona uğrayarak asıl biçiminden tamamen uzaklaşır ve yeni bir varlığı oluşturur. İnsanın gözle görebildiği biçimlerin ötesinde yeni bir varlığın keşfi, biçimlerin doğada ayrı bir estetik kavrayışını ortaya

çıkarmıştır. Nesnelerin ortadan tam anlamıyla kaldırılması Kandinsky'nin yaptığı sulu boya resmi ile gerçekleşmiştir. Bu nedenle Özkan Eroğlu'na göre ilk soyut resim bir sulu boya resmi ile başlar. "1910'da Kandinsky'nin ünlü bir suluboya eseriyle başlayan soyut sanat olgusu, biçimlerin yaşamından gerçek bir kopmayı temsil eder. Renk sadece iç zorunluluğu ifade etmede kullanılmıştır. Kandinsky, nesnenin yerine neyi koymalı? Sorusuna cevap aramaktaydı" (Eroğlu, 2006, s. 330).

Kandinsky kendine sorduğu bu sorularıyla nesneden kurtulmaya çalışmıştır. Kandinsky'nin böyle bir kurtuluş düşüncesine kendi kendini gözlemleyerek ulaştığını yine kendi cümleleriyle Tunalı kitabında şu şekilde yer vermiştir:

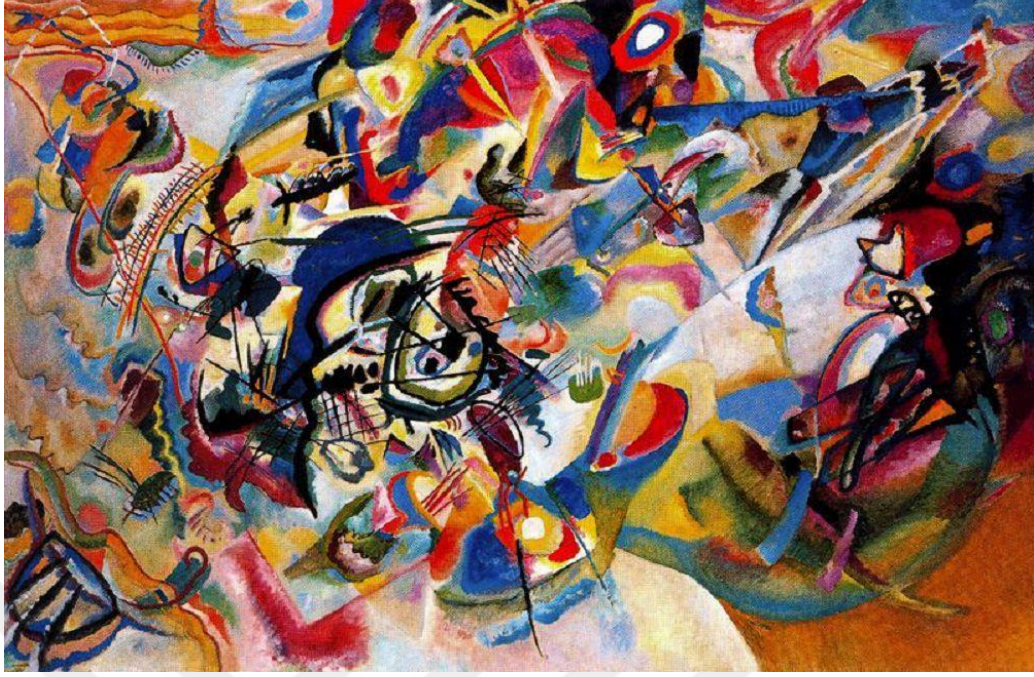
Henüz başlayan bir grup vakti idi. Paletlerimle çalışmadan henüz eve dönmüştüm, henüz dalgındım ve bitirmiş olduğum çalışmamı düşünüyordum; işte bu sırada birdenbire anlatılamayacak kadar güzel ve bir iç parıltı ile parlayan bir tablo gördüm. İlk hayretle durup kaldım, sonra hemen biçim, renkten başka bir şey görmediğim ve içerikçe anlaşılabilir olan bu muammalı resme yaklaştım. Derhal muammayı çözecek anahtar buldum: Bu, benim yapmış olduğum ve yanlamasına duvara dayalı duran bir tablo idi. Ertesi gün, bu resimden dün aldığım izlenimi gün ışığında almayı denedim ama bunu ancak yarı yarıya başarabildim. Yanlamasına da olsa, tabloda objeleri daima fark ettim ve şimdi artık grubun ince parıltısı da eksikli. Artık kesin olarak şunu biliyorum: Obje, resimlerime zararlı olmaktadır (Tunalı, 1996, s. 128).

Soyut sanat için objenin nesnel biçimde yer almasının zararlı olduğu düşüncesi dikkat edilmesi gereken temel bir kuraldır. Kandinsky'e göre sanatın objesi duyular yoluyla kavranan gerçeklik değil, tam tersi duyularla kavrayamadığımız daha üst bir öz olan tinsellik olgusudur. Bu tinsellik aynı zamanda sanatta yeni bir dünyanın kavranması demektir. Bahsedilen yeni biçim dünyası, nesneler ya da objeler dünyası değil insanın kendi iç dünyasıdır. Freud tarafından insan benliğinin bilinçaltına inilmesi ve psikoanalizin bir bilim olarak ortaya çıkması, sanatta insanın kendi benliğine ve iç dünyasına inmesinde büyük rol oynamıştır. 19.yy. sonlarından itibaren ortaya çıkan yeni sanat anlayışları, sanatçıları doğanın taklidinden çıkarıp, yeni biçim arayışları, biçimlerin bozulup deforme edilmesi veya formların tamamen yok olması yönündeki eğilimler Freud'a göre uygarlığın getirmiş olduğu psikolojik rahatsızlıklar ve huzursuzlukların duygusal bunalımları sonucunda ortaya çıkmıştır. Arnold Hauser, Sigmund Freud'u düşünceleri ile birlikte şu şekilde ele almıştır:

Kendi bilincine en çok sahip akılcı düşünürler bile kendi kuramlarının başlangıç noktası olarak her zaman kendi düşüncelerini ele almamışlardır. Bunu genellikle çok sonra fark etmişler bazen de hiç fark edememişlerdir. Freud bile gelişiminin nispeten ileri bir seviyesine ulaşana kadar kendi psikanaliz yöntemine ait sorunların köklendiği deneyimleri hatırlamadı. Yüzyılın değiştiği sıralarda ilgili her entelektüel ve sanatsal ifadenin kökeni olan bu deneyim, Freud tarafından "uygarlıkla gelen rahatsızlık duygusu" olarak tanımlandı (Hauser, 1984, s. 396).

Kandinsky'nin soyuta yöneliminin bir diğer sebebi de bilimin varmış olduğu noktadır. Bilimin atomu parçalayacak kadar ilerlemesi sanatçıda büyük şaşkınlık yaratmış ve kendisinde bıraktığı etkilerden şu şekilde bahsetmiştir. “Atomun parçalanması benim ruhumda aynı bütün dünyanın dağılıvermesi gibi bir etki yaptı. Birden bire en kalın duvarlar yıkıldı. Her şey güvensizleşmiş sallantıya girmiş, katılığını kaybetmişti. Açık havada bir taş gözümüzün önünde eriyip görünmez olsaydı şaşmazdım artık” (Kandinsky, 2009, s. 12).

Endüstrinin ve sanayinin Avrupada hızla gelişip büyümesi, insanların bu gelişmenin ortasında kalması sonucunda yaşanan psikolojik değişimler, çevrenin bozulması, parçalanması sanatçılarda büyük etkilere neden olmuştur. İnsanların yaşamış olduğu bu huzursuzluklar karşısındaki parçalanmalarına sanatçılar tepki göstermiş, nesnelerin formlarını parçalayıp bozarak yok etmiş ve tuvallerinden atmışlardır. Göstermiş oldukları bu tepkileri sonucunda soyutlamaya giden yeni yolda yeni sanat akımları ortaya çıkmıştır. Toplumsal olarak yaşanan bu çöküş ve yalnızlık ekonomi ve bilim açısından büyük bir ilerleyiş olurken insanlarda bıraktığı olumsuz etkiler felsefeci, yazar ve düşünürleri de en az sanatçılar kadar derinden etkilemiştir.



Resim 2.17. Wasily Kandinsky, *Kompozisyon VII* , TUYB , 200.6 × 302.2 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova

Sanatta başlattığı yeni fikirleri ve teorik yaklaşımlarıyla büyük rol oynayan Kandinsky sanat alanında önemli kuramcı ve büyük bir sanatçı olarak geleneksel resim anlayışından tamamıyla uzaklaşmıştır. Kandinsky sanat anlayışının oluşumunda iki temel güçten bahsetmiştir. Bunlardan biri doğa sevgisi diğeri ise yaratmaya duyulan içteki sonsuz heyecandır.

Kandinsky sanatında rengi her zaman ön plana almış ve biçimlerle bir araya getirerek güçlü bir heyecan yaratılacağı görüşünde olmuştur. Ona göre resim renklerden meydana gelerek organize olmaktadır. Renk ya da çizgi ile resimdeki heyecanın aktarılabilceğini ilk figürsüz resimleriyle ortaya koyarak anlatmıştır. Kandinsky için resimde; “Renk cümbüşü izleyiciyi derinden etkilemeli, ama bu arada dipte yatan içeriği de gizlemelidir” (Kandinsky, 2005, s. 25).

Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine* adlı kitabında saf renklerin psikolojik etkilerini vurgulamış, canlı bir kırmızının, bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyebileceğini belirtmiştir. Bu yolla insanlar arasında ruhsal bir bütünleşme yaratmanın mümkün ve gerekli olduğuna inanıyordu. Bu inançtan aldığı cesaretle, rengin müzik üstündeki ilk denemelerini sergilemiştir. Böylece ‘Soyut Sanat olarak adlandırılan akımı da başlatmış oldu (Gombrich, 1997, s. 570).

Kandinsky'nin resimle kurduğu özel ilginin yanı sıra müzikte en az resim kadar ilgi odağı olmuştur. Çoğu zaman renkleri ve sesleri birbirinden ayıramadığını söylemiştir. Müziğe bu kadar duyarlı olan sanatçı gittiği bir operada dinleti sırasında tüm renklerin gözlerinin önünde canlandığını söyleyerek kendisinde bıraktığı etkiyi şu şekilde ifade etmiştir: “Sanatın o ana kadar sandığımdan çok daha büyük bir gücünün olduğunu çok açık bir şekilde anladım. Öte yandan, resmin müziğinkinden aşağı kalmayacak bir güç yaratabileceğinden de emindim” (Radikal, 2008, s. 16).

Sanatın çok güçlü bir etki barındırdığını o anda hissettiğini ifade sanatçı, resminde tıpkı müzik gibi insanı derinden etkileyip içine çekmesini arzu etmiştir. Renkler ve sesler arasındaki bu gizli çekim gücü Kandinsky'nin sanatının merkezine öyle bir yerleşmiştir ki sanatsal inancın temelini oluşturmuştur. Müzik alanında Kandinsky'yi etkileyen Beethoven ve Schöenberg sanatçının eserlerinin kuramsal yapısını oluşturmasında büyük rol oynamışlardır. İpşiroğlu Kandinsky'nin 1911 yılında Schönberg'e hayranlığını belirten mektubundan şu şekilde bahsetmiştir:

Size gıpta ediyorum! Armoni öğretiniz baskıya verilmiş bile. Müzik bu aşamaya geldiği için görece de olsa müzikçiler ne denli mutlu olmalılar. Müzik salt pratik amaçlardan arınmış olmanın mutluluğuna erişmiş olan gerçek sanat. Resim sanatı bu aşamaya varabilmek için daha ne kadar bekleyecek? Doğrusu bunu elde etmek onun hakkı, dahası görevi. Renk ve çizgi, bu resim öğeleri başlı başına nasıl da sınırsız bir güce ve güzelliğe sahipler (İpşiroğlu, 1994, s. 51).

Kandinsky içsel sanat eserlerinin bir tür zorunluluk yasasına göre hareket ettiğini düşünmektedir. Bu yasa müzik ya da resim gibi sanat yapıtlarının bütünlüğünü sağlayarak oluşmaktadır. Kandinsky bu içsel zorunluluğu kendi kitabında da sürekli dile getirmektedir. O sanatında müziği resimle saptadığını şu sözlerle belirtmiştir:

Genel anlamda renk, ruhu doğrudan etkileyen önemli bir güçtür. Renk bir klavye, gözlerde tokmaklar, ruh ise çok telli çok sesli bir piyanodur. Sanatçıysa, o çalan narin ellerdir. Ruhta etkili titreşimleri oluşturmak üzere tuşlara dokunur, düşüncesine bağlı olan Kandinsky bu durumu kendi sözleriyle şu şekilde ifade etmiştir: “ Renk bir tuştur. Göz ise çekiçtir. Ruh ise bir çok telleri olan bir piyano. Sanatçı şu ya da bu tuşa basarak insan ruhunun amacına uygun biçimde titreşime geçiren eldir. Böylece, renk uyumunun sadece, insan ruhun amaca uygun biçimde dokunma ilkesi üzerine

kurulu olması gerektiği ortaya çıkıyor. Bu temel ise, içsel zorunluluk ilkesi olarak adlandırılabilir” (Kandinsky, 1993, s. 52).

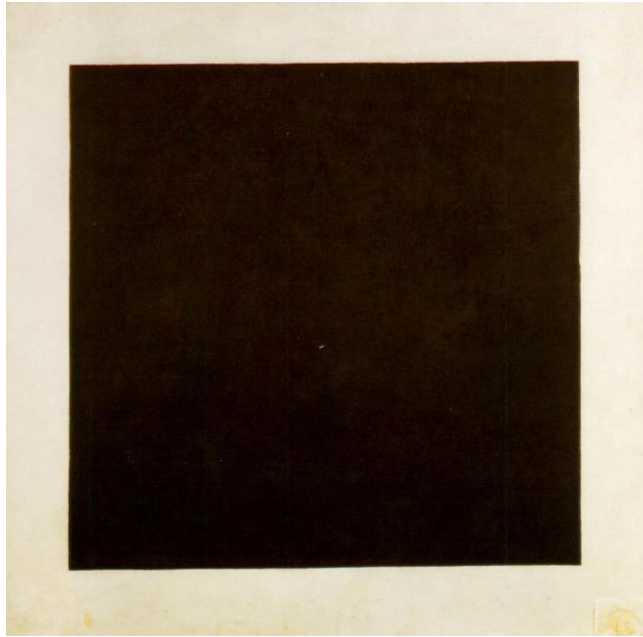
Kandinsky için salt sanata ulaşmada renk ve biçimin yanında önemli olan bir diğer unsur da içsel zorunluluk olmuştur. Bundan Sanatta Ruhsallık Üzerine kitabında özellikle belirtmiştir. Onun için her rengin bir tınısı vardır. Her biçim başka bir biçimde ya da renkle bir araya gelince ayrımlar oluşur. Renk ve biçim bir ilişki içinde olup aynı zamanda da farklı etkiler yaparak kendine birer varlık alanı oluşturmaktadırlar. Renk ve biçim sonsuzsa ortaya çıkaracakları etkilerde sonsuzdur. Her biçimin kendi içsel ruhu vardır. Ve bu içsellik içeriğin dışavurumundan oluşmaktadır. Kandinsky kitabında özellikle tinsellik konusunu ayrı bir başlık altında değerlendirmiştir. İnsanların bu tinselliğe duygularını en üst düzeyde aştığında ulaşacağını söylemiştir. Yani Kandinsky göre tinsellik, maddeciliğe karşı, düşünsel, içsel ve ruhsal olan manasına gelmektedir. Kandinsky sanatta tin’in belirginleştiğini söyler. İpşiroğlu da bu durum karşısında şöyle der: “Sanatçı görünenin gizemli gücünü içinde saklar. Daha biçim almamış olan tinsel yaşantısını sanat yoluyla biçimlendirir. Dışa döker. Sanatçı gören kişidir. Görme burada dış dünyayı görme değildir; bir iç görü değildir; ruhsal titreşimlerin tınısını duyma ve yüksek düzeydeki hakikatlere açılmadır” (İpşiroğlu, 1994, s. 50).

“Kandinsky’e göre sanatta manevi anlama, gözle görülen dünyanın sadece öykünmecî bir yaklaşımıyla değil de, aynı zamanda soyut düzenlemelerle ve şiirsel bir anlatımla da varılabilirdi” (Klee, 2002, s. 48).

Geometrik biçimlerin soyutlamasından etkilenecek ortaya çıkan Süprematizm, nesnelerin parçalandırılması ve bu parçaların yeniden geometrik bir yaklaşımla yorumlanarak tekrar bir araya getirilmesi ilkesinden dolayı kübizmden farklılık gösteren rasyonalist bir akım olmuştur. Temel felsefesi doğa biçimleri değil, sadece geometrik biçimlerin sistemli bir şekilde yorumlanarak yeniden birleşmesidir (Eczacıbaşı, 1997, s. 1449).

Süprematizm akımının kurucusu Rus Ressam Kazimir Maleviç’dir. ‘Nesnesiz Dünya’ olarak adlandırdığı bu akım, saf duygunun üstünlüğünü anlatmaktadır.

Süprematist anlayışa göre, dünyadaki nesnel olgular kendi başına anlamsızdır. Hislerin yaratım sürecinde önemli olduğu savunulur ve eser kendisini ortaya çıkaran çevreden ayrılır. Süprematizme göre temsile uygun olan şey, daima hislerin kapsamlı bir ifadesini veren ve biçimlerin nesnel görüntülerini göz ardı edendir (Maleviç, 2013, s. 77-78). Maleviç'in gözünde artık nesneler değerini yitirmiş, eser kendine özgü anlatım aracı olarak sanatçısına özgür bir yaratım ortamı sağlamıştır. Süprematizm, figür, natürmort, mekan algısı, ışık ve nesne gibi doğa unsurları içermeyen hikayecilikten uzak bir sanat akımıdır. Akımda ele alınan asıl tema "hiçbir şey" dir. Maleviç'e göre dikdörtgen biçim yüzeyi süprematizm çıkış noktasını oluşturur. Figüratif resimden uzaklaşan yeni bir biçim anlayışı ve renk gerçekliğinin oluşmasında etkili olmuştur. Maleviç nesneler dünyasının yükünden kurtuluşu "sıfır biçim" adlı eserinde gerçekleştirmiştir. Artık nesnelerin bir hiçlik içinde kaybolacağına inanmıştır. Bu eseri işte bu inancın sembolü olmuştur. Eserde herhangi bir nesnenin anlatımı yoktur. Sadece nesneden de değil, duygulardan, çağrışımlardan ve her türlü ruhsal etkileşimden arınmış bir biçimdi. Eser saf duygu yoğunluğunun bir göstergesi olmuştur. Temelinde hiçlik duygusu yatmaktadır. Sanatçı bu çalışmasından sonra eserin farklı renklerde farklı versiyonlarını yapmıştır. Maleviç soyut resimin kuramsal alt yapısını oluşturma da önemli yazılar yazmıştır.

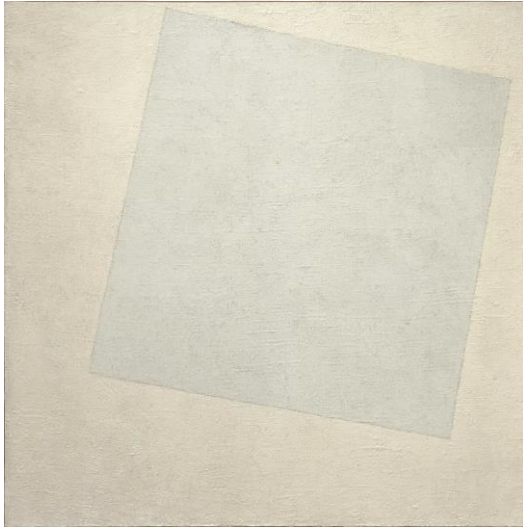


Resim 2.18. Kazimir Maleviç, *0 Biçim (Siyah Kare)*, TUYB, Tretyakov Galerisi, Moskova.

Ahu Antmen:

Süprematizmin bir akım değil, bir “ruh hali” olduğunu öne süren Maleviç; resimlerindeki soyut şekillerin “herhangi bir nesnenin yokluğuyla dolu” olduğunu, dolayısıyla boş olmadığını, her bir biçimin “anlamına gebe” olarak ortaya çıktığını söylemiştir. Tıpkı Kandinsky gibi, materyalist dünyada bir tür tinsellik arayışı içinde olan Maleviç’in resimlerini Rus evlerinde ikonaların yerleştirildiği gibi sergilemesi anlamlıdır. Sanatı kilisenin, devletin, toplumsal ya da politik amaçların üstünde gören ve her türlü işlevden arındırılması gerektiğine inanan Maleviç, bu yöndeki görüşleriyle toplum için sanata inanan Konstrüktivistlerle çatışmıştır (Antmen, 2009, s. 82).

Maleviç, tıpkı Kandinsky gibi sanatın işlevsel olması gerektiğine karşı çıkmıştır. Çünkü sanatı tüm amaçların en üstünde gördüğünü ve bu yüzden tüm işlevden arınması gerektiğine inanmaktadır.



Resim 2.19. Kazimir Maleviç, *Beyaz Üzerine Beyaz*, 1918, Museum of Modern Art New York.



Resim 2.20. Kazimir Maleviç, *Suprematist Kompozisyon*, 1916, Private Collection.

Maleviç’in 1918 yılında “Beyaz Üzerine Beyaz” adlı eseri mutlak rasyonelliğe ulaşan bir diğer önemli eserlerindendir. Maleviç’in bu eseri sonsuzluk kavramının bir sembolü gibidir. Beyaz fon üzerine beyaz renkle boyanmış bir kareden oluşan eser Rus Devrimi’nin getirdiği etkiler karşısında yeni bir dünyanın yaratılması olarak değerlendirilebilir. Eser ayrıntıdan uzak bir saflıkta olsa da tabloda fırça darbeleri belirgindir, sanki beyaz kare tuvalden çıkıyormuş hissiyatı uyandırmaktadır.

Maleviç'in sanat yapıtlarına dikkat edildiğinde zamanla renklerin ve biçimlerin artık çoğaldığı göze çarpmaktadır. Eserlerinde çeşitli zeminlerin üzerine yerleştirdiği dikey ve yatay diagonal kompozisyonları açık bir zemin üzerinde tercih etmiştir. Mekan algısından uzak kompozisyonların farklı ölçülerde farklı yön zıtlıklarıyla bir dinamizm oluşturmuştur.

Süprematizm özgün estetik değerleri gündeme getirerek özgün bir ahlak, kültür ve toplum felsefesine ışık tutmuştur. Çağın tüm açık ya da kapalı mutlağa ulaşma, gerçeklikten kaçıp kurtulma gibi bir sistematığe kavuşmuştur. Bu sistem içindeki genel yaklaşımı soyut anlayış olarak nitelendirir. Yani süprematizm, salt bir soyutçuluk olarak gerçeklikten kaçıştır (Tunalı, 2008, s. 183).

Maleviç'in sıfırdan başlama anlayışı olarak daha sonraki dönemde ortaya çıkan De Stijl kavramı endüstri çağının getirdiği etkilerle yeni sanatı geçmiş sanatın bağından koparıp, sıfırdan hiçten başlaması olarak adlandırılmaktadır.

Şair ve ressam Theo Van Doesburg ve Mondrian'ın aynı çizgide buluşmaları sonucunda Neoplastizim akımı ve De Stijl dergisinin yayımlanmasında etkili olmuşlardır.

Van Doesburg, 'Tabiatı formlarından sıyrın, geriye üslup kalacaktır' diyordu. Üsluptan anladığı, daha doğrusu 'Üslup' adı altında açıklamak istediği kavram rasyonel disipline bağlı bir form dünyasıdır. Yukarıdaki cümlede belirtilen 'tabiatı formlarından sıyrıp üsluba varma' anlayışı akımın en önemli temsilcisi Mondrian'ın gelişiminde bütün karakteristik aşamalarıyla karşımıza çıkmaktadır. Nitekim, ünlü sanatçı adeta adım adım, büyük bir dikkat ve titizlikle tabiatı rasyonalize etmeye koyulmuş ve yıllarca süren bir çabadan sonra nihayet dik açılı bölünme sistemiyle asal renklere (kırmızı, mavi, sarı) dayanan üslubuna erişebilmiştir (Özer, 2000, s. 138).

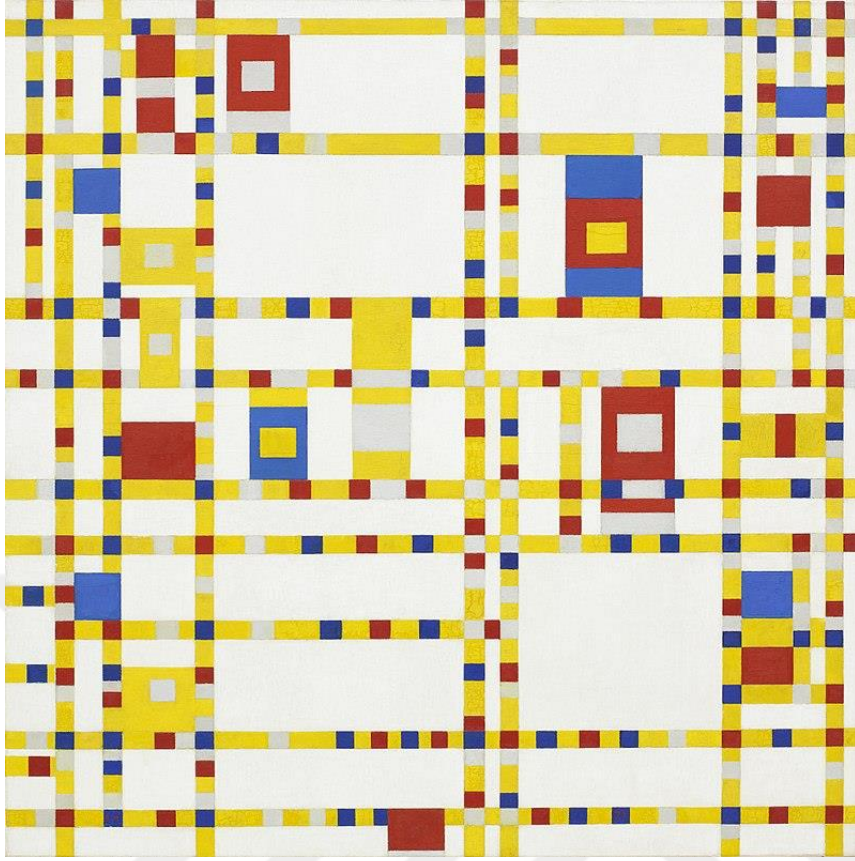
Mondrian başlarda doğadan etkilenecek resimler yapmıştır. Daha sonraları 1910 ve 1914 yılları arasında kübist ressamı incelemiştir. Onlar gibi sanatta soyutlamaya nesneleri parçalayarak başlamıştır. Kübizm soyutlayıcı evet ama tam anlamıyla soyut bir sanat değildi. Çünkü kübistler belli bir hacime bağlı kalarak doğadan yararlanıyorlardı. "Bu yüzden hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu yüzeyi kesen çizgilerle yapıyordum. Fakat bu kez de yüzeyi yıkmak gerekti. Bunun üzerine sadece çizgiler yapmaya başladım ve bunları renklendirdim. Şimdi de, renk karşıtlıklarıyla çizgileri yok etmek istiyordum" (İpşiroğlu, 1983, s. 171).



Resim 2.21. Piet Mondrian, *Composition no. II*, 1913, The Kröller-Müller Museum, Hollanda

Mondrian resimlerinden doğayı çıkarmaya çalışmıştır. Çünkü sanat ona göre doğaya egemen bir üst konumdaydı. Soyutlamayı da yok etme, eleme, yıkma olarak tanımlamıştır. Ve sanatta doğa yıkılıp yok edilirse bir denge oluşacağına inanmıştır.

Mondrian, “Kübizmde soyutlama son amacına, arınmış realiteye kadar götürülmemiştir” diyor. Doğayı yok etme derinliği bulmadır Mondrian’a göre. İslam mistikleri ve onlardan önce Buda, dünyayı yenme çabası içinde bu derinliğe ulaşmışlardı. Mondrian’ın Doğu bilgeliğini anımsatan bu sözleriyle soyut resmin öncüleri, dış dünyayla olan bağlarını kökünden koparmış olmuşlardır. Kübistler sanatı, doğanın boyunduruğundan kurtarmak istemişlerdi; fakat bu amaç ancak soyut resimle gerçekleşebilmiş ve öznel dünya arınmış realite olarak sanatçıya açılmıştır (İpşiroğlu, 1983, s. 166).



Resim 2.22. Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1943, Museum Of Modern Art, New York.

Mondrian'ın son dönem eserlerine bakıldığında resimde çizgi, küçük karşıt renk kareleriyle görünmez hale getirilmiştir. Sanatçının 1943 yılında 'Broadway Boogie Woogie' adını verdiği eserinde, doğal ışıktan kurtulmuş, içten parlayan dinamik ışık ve neşeli etkiler direkt göze çarpmaktadır. Bu eserinde caz müzik ve Amerikan müzikallerinin etkileri bulunmaktadır. Lynton, Mondrian'ın "Broadway Boogie Woogie" adlı çalışmasında;

İnsan ister istemez Amerika'ya özgü bir şeyler görür bu resimde. Resim ülkenin büyüklüğünü, New York'un canlılığını ve müziğin ritmini yansıtır gibidir. Hiç kuşkusuz bu resim, Avrupa da yaptıklarının en sıcak olanlarından bile çok daha canlıdır ve daha sonraki soyut Amerikan resminde bu düşüncüyü doğrulayan izlere rastlanır (Lynton, 1991, s. 218).

Mondrian ve Maleviç için sanatta soyutlamaya giden yol doğa ve doğaya bağlı mutlak nesnellikten tamamen kopulduğunda gerçekleşeceğini savunmuşlardır. Onlar için madde ve maddesellik yaratma özgürlüğüne kavuşmada hep engel olmuştur.

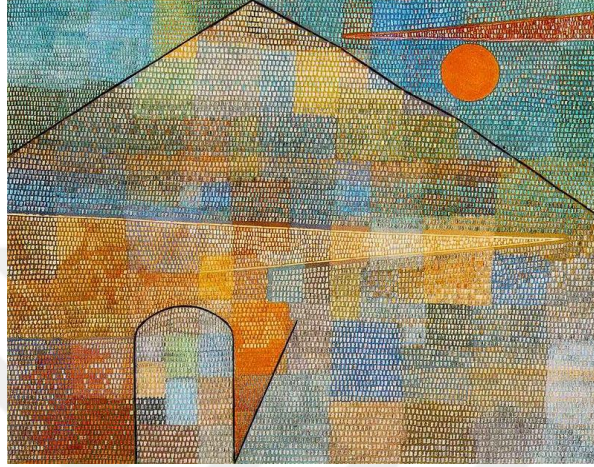
Ressam Paul Klee sanatta böyle bir soyutlanma gereksinmemiş. Çağdaşlarının nesneleri yok ederek oluşturmaya çalıştıkları evrenselliğin etkisi içinde o tam tersi kendini nesneler dünyasının bir parçası olarak hissetmiştir. Klee'nin kurguladığı dünya zıt güçlerin karşılaştığı bir dünyadır. Süreklilik gösteren bir döngü içindedir dünya. İnsanoğlu da bu döngünün parçası olarak sürekli bu oluşumu sürdürür. “İnsan bitmemiştir” diyor, “gelişim, değişim içinde kalmalı, açık olmalı, yaratılışın ve yaşamın içindeki seçkin çocuk olabilmeli” (İpşiroğlu, 2017, s. 63).



Resim 2.23. Paul Klee, *A Young Lady's Adventure*, 1922, Tate Museum, London.

Paul Klee: Eskiden, yeryüzünde görülmekte olan ve insanın severek gördüğü ya da görmek istediği şeyler resimlenirdi. Şimdi ise, görülen şeyin gerçeği belirli bir hale getirildi ve şu sırada görülebilenlerin, bütün dünyadakilere oranla, yalnız izole edilmiş birer örnek oldukları ve diğer gerçeklerin çoğunlukta olduğu inancı ifade edildi. Objeler geniş ve değişik anlamlarda, dünün rasyonel bilgilerine çoğunlukla zıt olacak biçimde görünüyorlar. Simdi rastlantısal olanın önemli hale getirilmesine çaba harcanıyor. Sanatın oluşu evrenin yaratılışına benzer. Yaratılan her sanat örneği, dünyanın ve kozmik evrenin yaratılışı gibi ortaya çıkar (Turani, 1999, s. 596).

Klee çalışmalarında doğanın yasalarını titizlikle inceleyerek sanatında uygulamaya çalışmıştır. Doğayı bu şekilde incelemesine rağmen çalışmalarında doğanın betimlemesi bulunmaz. Yeni biçimler yaratır ve bu yaratılan yeni biçimler doğadan tamamen farklıdır. Klee nesnelerin göründüklerinden daha fazlasının olduğunu düşünerek hep daha derinlere inmiştir.



Resim 2.24. Paul Klee, *Ad Parnassum*, 1932, Museum of Fine Arts Bern, İsviçre.

Klee'nin 1928 yılındaki Mısır ziyareti resimlerine ayrı bir esin kaynağı olmuştur. Bir piramidi andıran damgalı çizgilerle çevrili, ayrı ayrı damgalanmış noktalardan oluşan "Ad Parnassum" adlı eseri noktacılığın baş yapıtı olarak kabul edilmektedir. Ayrıca bu çalışma Klee'nin renk ve teknik konusundaki ustalığının bir örneğini temsil etmektedir.



Resim 2.25. Paul Klee, *Castle and Sun*, 1928, Private Collection.

Tanıt, temellendir, destekle, kur, düzenle ama bütünlüğe (totalisation) erişemezsin, der Klee. Çünkü sanat yasa değildir. Yasaların üstündedir. Sezgi olmadı mı aklın durduğu, gizli güçlerin işe karıştığı "en yüksek düzeydeki sanat", sanatçıya yabancı kalır. Evrensel bütünlüğün sakladığı hakikatler arasında bunlar ona göre bütünden kopmuş birkaç parçaydı. Klee'nin sonradan sanat çevresinde çok tekrarlanan bir sözü "sanat görüneni vermez, onun işlevi (görünmeyeni) görünür kılmaktır" der. Düşünmeyi görselleştirme, olası dünyaları tasarlama, yeni biçimler oluşturma hep sezginin işiydi. Akılla sezginin, bilinçle bilinçaltının, gerçeğe düşün, oluşturma, buluş ve oyunun birbirine karıştığı yaratıcılığa, Klee yapıtlarıyla en güzel örnekleri vermiştir (İpşiroğlu, 2017, s. 68-69).

Malevich, Mondrian, Kandinsky veya Delaunay gibi soyut resmin öncülerinden hiçbiri soyut biçimi, gerçekte var olan bir nesneyi gösterme olayından bütünüyle ayrı olarak görmemişlerdir. Görsel izlenimlerine, bireysel olmanın ötesinde sürekli ve evrensel nitelikler kazandırmak için, bunları genelleştirmeyi ve derinleştirmeyi arzulamışlardır. Soyut sanata karşı olanlar sık sık Picasso'yu örnek olarak gösterirler. Oysa Picasso'nun, 'Soyut sanat diye bir şey yoktur. Daima bir yerden başlamak zorundasınız' deyişi, soyut resmin olamayacağını anlatmaz. Yalnızca soyut resmin köklerinin, insanın gözle algıladığı deneylerde yattığını öne sürer. 1924'de Jena'da verdiği konferansta Klee, gerçekte var olan herhangi bir nesneyi temsil etmeyen resim anlayışını, seyircilerine kabul ettirebilmek için iyi bir benzetme yapmıştı. Bir ağacı ele almış ve sanatçıyı ağacın gövdesi yerine koymuştu. Ağacın gövdesi nasıl besinini toprağın içindeki kökleri aracılığıyla alıp, bunu hiç de köklere benzemek zorunda olmayan dallar ve yapraklar halinde dışarı çıkartıyorsa, sanatçı da aynı şeyi yapar (Lynton, 1982, s. 271).

2.5. Yeniden Soyutlama Kapsamında Soyut Ekspresyonizm

Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda deneysel olarak soyut sanat alanında yeni eğilimler üzerinde farklı etkinlikler gerçekleştirilmiştir. Daha sonraları gelişen dünya ve modernizmin etkileriyle sanatta farklı yaklaşımlar yer almaya başlamıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında New York'ta başlatılan soyut akıma yeni bir güç olarak gelen soyut dışavurum büyük ses uyandırmıştır. Sanatın merkezi olan Paris artık yeni bir gücün eline geçmiştir. Avrupa'daki savaştan kaçan bazı sanatçıların (Hans Hofmann, Ernst, Mondrian, Masson, Chagall, Breton, Duchamp) Amerika'ya gitmiş ve orada sanat çalışmalarına devam etmeleri bu durum üzerinde oldukça etkili olmuştur. Yaşanılan bu gelişmelerden sonra sanatın gücünü merkezinde toplayan Amerika elindeki süper gücüde birleştirerek kendi sanat hareketini oluşturmuştur. Oluşan bu yeni soyut dışavurum hareketi iki bağlamda incelenmektedir. Birisi Jackson Pollock'un hareketli soyut adıyla anılan Action Painting'i diğeri ise Mark

Rothko'nun Renk Alanı resimleri olmuştur. Bu akımın sanatçıları yaşadıkları ortamı, toplumsal olayları eleştirmek için kendi iç dünyalarına yönelmişlerdir.

Pollock “akıtma resim” tekniğiyle tuvali yerlere serip boyayı çeşitli bedensel hareketlerle tuvale akıtmıştır. Bu süreçte sanatçının hem tuval üzerindeki hareketi kaydedilmiş, hem de duyguların özgürce ifade edilmesine olanak sağlamıştır.



Resim 2.26. Jackson Pollock, *No.5*, 1948, Private Collection, New York

Franz Kline da resimlerin büyük tualler üzerinde badana fırçası kullanılarak da yapılacağını düşünmüştür. Pollock gibi tuval karşısında bir eylem ve hareket enerjisini hissetmiştir. Bu sanat eğiliminde hareketli soyutun önde gelen ressamlarından Williem de Kooning de enerjiye dayalı bir üslubu seçmiş ve bunu yapıtlarında korkusuzca uygulamıştır. Onun resimlerinde boşlukların bile bir suret oluşturduğu görülmektedir. De Kooning “Soyut biçimlerin bile bir şeye benzemesi gerekir” der (Lynton, 1991, s. 239).

Mark Rothko gibi renk alanı üslubunu benimseyen ressamlar rengi tek anlatım aracı olarak görmüşler ve rengin retinadaki etkilerini incelemişlerdir.



Resim 2.27. Mark Rothko, *Turuncu, Kırmızı, Sarı*, 1961, Private Collection

1947-1950 yılları arasında Mark Rothko, başka bir renkten oluşan zemin üzerinde, birbiri üzerine binen iki ya da üç renkli dikdörtgenin düzeni tamamladığı karakteristik resim üslubunu geliştirmiştir. Bu renklerin hiçbiri berrak ve kesin değildir. Önümüzdeki yumuşak renk örtüsünü delerek çıkan ya da onun belirsiz kenarlarından sızan başka renkler görülür; zemindeki renkler de neredeyse görülemeyecek kadar değişmeye yatkındır. Anlatılmak istenen çok basittir. İlk insanlara ya da bugün ölüm döşeğindeki bir insana, İlâhi Kudret'in nasıl görüldüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri, en iyi Rothko tablolarının bilinçaltı yardımıyla algılanmasına yol açmıştır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık olmuştur (Lynton, 1991, s. 243).

Bu akımın önde gelen isimlerinden Hans Hofmann, Mark Tobey, Clyford Still, Arshile Gorky önemli eserler ortaya koymuşlardır.

Soyut Ekspresyonizm akımının temsilcilerinde üslup özellikleri bakımından ortak yanlar pek az olduğu gibi, paylaştıkları belirli bir kuramsal anlayıştan da söz edilemez. Bu sanatçıların ortakça bağlandıkları tek ilke, resim yapma işinin yaratıcı yönünü yüceltmek, resmin ne yöne gideceğini ve neyi anlatacağını resme başlamadan önce bilmeyi reddetmektedir. Bu akım resmin meydana getiriliş süresini ve bu süreç içinde resim biçimlerinin özgürce oluşumunu değerlendirir. Ressamın güzel bir resim yapmak gibi ön kavrayışlardan arınarak resmediş olgusuna özgürce bağlanması gerekir. Resim yüzeyi ressamın serbest hareketlerine imkan verecek ölçüde, oldukça büyük boyutlarda olmalıdır (Tansuğ, 1995, s. 251).



3. 1960 SONRASI ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA SOYUTLAMA EĞİLİMLERİ

1960’lardan günümüze bakıldığında Çağdaş Türk Resim Sanatı büyük kitlelerin ilgisine ulaşamasa da, bir önceki dönemden daha fazla hızla zengin ve ilgi çekici bir içeriğe sahip olmuştur. Resim sanatımız artık dünya standartlarıyla ölçülebilecek niteliğe kavuşmuştur. Tarihin akışına baktığımızda ülkelerin ekonomik refah seviyesinin yüksekliği sanatın gelişiminde doğru orantılı bir paralellik yaratmıştır. Türkiye’nin bu genel durumuna bakıldığında sanat alanındaki gelişmeleri etkileyen unsurları şu şekildedir; sosyal ve ekonomik yaşamın liberalleşmesiyle sanatsal davranışlar ve üslup değerleri de bireysel özellik kazanmıştır. Artık eserlerin temalarının belirlenmesinde sanatçıların kendi iç yaşantıları ve kişisel üslupları, anlatım biçimleri ön plana çıkmıştır. Yani endüstriyelleşme ve teknolojik yeniliklerin gelişimine bağlı olarak sanatçılar öznel yorumlarını özgürce kullanarak kentsel temaları kırsal temalara tercih etmişlerdir. Sanayileşmeyle ortaya çıkan ürün çeşitliliğinin biçimsel tasarım ve tanıtım ihtiyaçlarının sanayideki dışa bağımlılık yüzünden başarıya ulaşamaması, batıdaki sanat ve fikir akımlarının daha yakından takip edilmesi gibi bir takım zorunlulukları da beraberinde getirmiştir. Amerika’da İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan yeni sanat akımlarının, Avrupa’da özgürlük haklarını aramasıyla gerçekleşen rekabet ve kültürel savaş Türkiye’de de etkilerini hissettirerek yeni üslup sorunlarının oluşmasını ve resim alanında yeni düşüncelerin ortaya çıkmasına sebep olarak gündemde kalmıştır. Tarihi dönemlere baktığımızda ekonomik refah seviyesi yüksek olan toplumlarda, sanat ve sanat eseride yükselerek günümüze kadar gelmiştir (Erinç, 2009, s. 48).

3.1. Türkiye’nin Sosyal ve Kültürel Durumu

Türkiye’nin siyasi yapılanmasına bakıldığında 1945 yılında parlamenter sistem içinde faaliyete geçilen demokratik rejim ve çok partili yaşam ülkenin kültürel, sosyal, ekonomik durumu ile bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Daha sonraları bu sistem yozlaşarak geçerliliğini yitiren bir rejime dönüşmüş, 1960 ve 1980 yıllarında Atatürk’ün müdehalesini zorunlu kılmıştır. 1980’de yeniden kurulmak üzere gelen bu özgürlükçü demokratik rejim Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu ulusal kahramanın ilkelerini ve devletin bütünlüğü hakkındaki mücadelelerini tekrar

gündeme getirmiştir. 1950’li yıllarda demokrasi ve özgür düşüncenin yaşantımıza girmesi Türkiye’deki sanatsal eğilimlerin çok yönlü gelişmesini sağlamıştır. Türk resim ve heykel sanatına yeni eğilimlerin ve farklı üslupların girdiği bir dönem olmuştur. 1940 yılından sonraki süreçlerde toplumsal ve sosyal temaları resmeden ressamalar, 1950’li yıllara gelindiğinde soyut sanatın en önemli savunucuları haline gelmişlerdir (Tansuğ, 1993, s. 245).

Sanayileşme hareketlerinin hız kazanmasıyla oluşan köyden kente göçler şehirlerdeki nüfus dengesini bozarak çağdaşlaşma sürecinin kontrolsüz bir biçimde ilerlemesine neden olmuştur. Çağdaşlaşmanın önemli noktalarından birisi yerel bir düzen içinde özgünlüğe ulaşmaktı. Yani evrensel dünyaya açılmak için ulusal bilincin kendi gücünü hissettirmesi gerekiyordu. Sanatçı sanayileşmenin getirdiği maddeci ortamda yitirdiği huzuru kendine ait olanda, iç dünyasında aramaya başlamıştır. Tüm dünyayı etkisi altına alan ve hayatın bir parçası haline gelen endüstriyel teknolojinin durmadan kendini yenilemesi, buna bağlı olarak sürekli değişen kuralları, bireyi kendi özgür dünyasından uzaklaştırarak yaşayacak zaman bırakmamaktadır.

Teknolojinin getirmiş olduğu en önemli icatlardan birisi olan fotoğraf makinesi, resim sanatında büyük etki uyandırmıştır. Görüntünün kısa sürede bire bir kopyalanması durumu, uzun sürelerde nesnelerin atölyelerde etüt edilmesi ve modelden çalışmalar gibi akademik öğretileri de büyük ölçüde değiştirmiştir. Sanatçı, biçimlerin geçici görüntülerinin üstesinden gelen ve görüntüleri ömür boyu saklayabilen bir yeteneğe sahipti. Ancak bu görev fotoğraf makinesinin bulunmasıyla sanatçıdan alınıp bir makinenin eline verildi. Buna karşın plastik sanatta nesne ve figür olgusu da önemini kaybetmeye başlamıştır. Sanatçı eserinde artık fotoğrafın elde edemeyeceği alanlar bulmak istemiştir. Böylece nesnelerin ve biçimlerin görüntülerini makinenin göremeyeceği şekilde bozmaya, parçalamaya ve farklı kompozisyonlara dönüştürmeye başlamıştır. Sanatçı artık görüneni bambaşka bir şekilde vererek çizgi, renk ve yüzeylerin soyutlanmasına gitmiştir. İşte sanatçı bu şekilde kendi bulduğu özgün biçim ve renk kompozisyonunu oluşturmuştur. Ancak bu yenilikler sadece akademik düzeyde kalıp geniş kitlelere kendini duyuramamıştır. Çünkü çağdaşlaşma yolunda atılan önemli bir hareket olan çok partili hayata geçiş denemeleri radikal kırılmalara maruz kalarak güçsüz duruma düşülmesine neden

olmuştur. Böylece sanatsal alanda yapılan modernist atılımlar ve ilerlemeci projeler anlamını yitirmiştir. Bu kriz ilerleyen dönemlerde bireysel eğilimlerin önem kazandığı çağdaş bir görüntüye de sahip olacaktır.

1960 yılları sonrasındaki tarihi perspektife bakıldığında 1930 yılları modernizmin devamı olabilecek toplumsal yenilikler ve hareketlenmeler, Türk toplum yapısını sosyal ve kültürel olarak etkilemiştir. Sanatsal üretim bu aşamada farklı dallara ayrılarak farklı bir yapılanma sürecine girmiştir. Sosyal ve ekonomik hayatın getirdiği liberalleşme çabaları sanatçıların üsluplarında görülen bireysel özellikleri ortaya çıkarmıştır. 1960'lı yıllarla beraber sanatçılar öznel yorumlarını serbestçe kullanmaya başlamışlardır.

1960'lı yıllarda Türk Resmi soyut sanat akımları çevresinde şekillenmiştir. Bu akım içerisine dahil olan sanatçılar kendi üslup anlayışlarını geliştirerek farklı ve özgün bir bakış açısı ortaya koymuşlardır. 1970'li yıllarda yeni eğilimlere duyulan ilgi daha da boyutlanmış ve Türk resmindeki modernleşme süreci gelişerek büyük bir hızla yükselme göstermiştir (Gültekin, 1992, s. 17).

1965 ve 1970 arası yıllar sosyal ve ekonomik açıdan Türkiye'nin en geliştiği yıllardır. Bununla birlikte Türk kültüründe de farklı bir dönem başlamıştır. Kültür konusundaki bu değişimler çok partili dönemde siyasal bir araç olarak kullanılmıştır (Giray, 2011, s. 58). Sosyal, siyasal ve ekonomik alanda meydana gelen yenileşme hareketleri, sanatı da etkilemiş yeni açılımlara çok yönlü bir dinamizm kazandırmıştır. Figüratif resim üslubunu benimseyen sanatçılar Anadolu insanını sanata yansıtarak sanatın teması olarak almıştır. Gelişen toplumsal değişime karşın çok yönlü bir anlayış içinde bireysel üslup çalışmaları önem kazanmaya başlamıştır. Sanatçılar seslerini duyurmak için daha çok kişisel sergiler açmışlardır. Bu şekilde ülkemizde özel sanat galerilerinin sayısında da artış yaşanmıştır. Sanat alanındaki bu gelişmelere Cumhuriyet döneminde başlanmış olsaydı karşılıklı etkileşim ve üslup gelişmeleriyle sanatımız daha sağlam bir temele oturmuş olacaktı. Ancak bu durum 1970'lerde oluşmaya başlamıştır. Böylece eski usta sanatçılarla genç sanatçılar birbirleriyle etkileşime girme olanağı bulmuştur. Resim sanatının gelişmesindeki en önemli etken bir toplumun ekonomik yapısı, kültür ve gelir düzeyindeki donanımıdır.

Buradaki refah düzeyi sanatı doğrudan etkilemektedir. Ekonomik gelişme, teknolojik ilerlemeyi, teknolojik ilerleme de sanattaki yaratıcılığın gelişmesini sağlayan zincirin önemli bir halkasını oluşturmaktadır (Erinç, 2009, s. 63). Bu da ülkemizdeki resim piyasasının gelişmesindeki en önemli etkidir.

Sürekli çoğalan sanat galerileri Anadolu'da da yayılmaya başlamıştır. Artık tüm şehirlerimizde özel veya kurumlara ait galeriler bulunmaktadır. İşte galerilerin sayısındaki bu artış sermaye birikiminin önemli bir düzeye ulaşması, belli bir kesimin birikimlerinden özel resim koleksiyonları oluşturmak gibi bir hevese kapılması sanatın ticari bir meta olarak görülmesinde etkili olmuştur. Gösterilen bu ilgi karşısında sanatçılar piyasaya resim yetiştirme çabasına girmişlerdir. Artık ressamlar sanat için değil piyasa için çalışır duruma gelmişlerdir. Resim, alıcı ve kitlenin isteklerine göre yön değiştirerek sanatın gelişme boyutunda belirleyici olmaktadır. Bu durum zamanla sanatın giderek yozlaşmasına neden olmuştur. Günümüzde sanat alanında büyük bir canlılık olmasına karşın niteliksel yöndeki gelişmeler pek iç açıcı değildir. Avantajlı olan kısım sanatın giderek daha çok yaygınlaşması ve büyük kitlelere sesini duyurmasıdır (Ersoy, 1998, s. 76). Yaşanılan bu gelişmeler Türk sanatının ölçütlerini de belirlemektedir. Her türlü yapının yer aldığı günümüz sanat fuaları ve bienalleri sanat ortamına farklı bir hareketlilik getirmiş bir pazar niteliği göstermektedir. Toplumsal yapı çağımızın hızla değişen dinamik ortamında sürekli gelişip değişirken sanatta da bu değişim hızlı bir şekilde kendini göstermiştir.

3.2. Türk Resminde Yeni Eğilimler

Batının yıllar boyunca geliştirdiği figüratif resmi benimseyen Türk ressamları soyut anlayışın daha erken aşamalarında özgün yaklaşımlar ortaya koyabilmiştir. Sanatçılar yaklaşımlarında ortaya çıkardıkları kompozisyonlarını, Türk İslam sanatında ki geometrik ve bitkisel motiflerle temellendirerek Türk sanatının görsel alt yapısı için önemli bir kaynak oluşturmuşlardır.

Resim sanatında soyutlama girişimleri Türkiye'nin sanat ortamına 1950'li yıllarda girdiği söylenebilir. II. Dünya Savaşı sonrası Batıda soyut sanatın yaygınlaştığı sırada Türkiye dış dünyayı daha yakından takip etmeye başlamıştır. Türkiye her ne

kadar savaşa katılmamış olsa da savaşın getirdiği tüm olumsuzlıklardan ciddi anlamda etkilenmiştir.

Sanayi devrimin getirmiş olduğu teknolojik gelişmeler, günlük yaşamdaki değişiklikler ve yeni endüstriyel hareketlenmenin oluşması halkı etkilediği kadar sanatçıları da etkilemiştir. Avrupa’da meydana gelen bu değişiklikleri Türkiye’deki sanatçılar Cumhuriyet’in ilanından sonra takip etme fırsatı bulabilmişlerdir. Çünkü Atatürk modernleşme ve gelişme düşüncesiyle ülkesini çağdaş uygarlık düzeyine taşımayı hedeflemiştir. Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte gerçekleşen medeni kanunların gelişmesi sağlamış, eğitim, dil, bilim ve sanat alanlarına yeni düzenlemeler getirilmiştir. Atatürk’ün desteğiyle atılan bu adımlar halkın düşünce yapısını da geliştirerek kültürel ve sanatsal yaklaşımlar sevdirmeye ve günlük yaşama dahil edilmeye başlanmıştır. 1908 yılında kurulan “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti”nin, 1921’de adı “Türk Ressamlar Cemiyeti” olarak değiştirilmiştir. Bu cemiyet katılan 48 ressamıyla birlikte Galatasaray Lisesi’nde büyük bir sergi açmışlardır. Giderek çoğalan serbest resim atölyeleriyle daha fazla sergiler açılmaya başlanmıştır. İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Nazmi Ziya ve pek çok sanatçı batıdaki resim anlayışını kendi tarzlarıyla ortaya koyarak Türk Resmine emresyonist anlayışı getirmişlerdir. Bu ressamların izinden giderek sanatın gelişip devam etmesi için çabalayan genç ressamlar; Refik Epikman, Ali Çelebi, Mahmut Cuda, Şeref Akdik, Elif Naci, Muhittin Sebati, Sami Özeren vb. ressamlar “Yeni Ressamlar Cemiyeti”ni kurmuşlardır. Sanatta nasıl bir çizgiyle yollarına devam edeceklerini bilemeyen bu grup çok uzun ömürlü olmamıştır.

Atatürk’ün sanata olan desteği ve ilgisi sayesinde ülke genelinde birçok sergi açılmış ve en büyük atılım olan Cumhuriyet’in ilk burslu öğrencileri Avrupa’ya sanat eğitimi almak üzere gönderilmişlerdir. Eğitimlerini tamamlayarak 1928 yılında geri dönen sanatçılarımız orada geliştirdikleri üslup ve teknikleriyle etkili eserler ortaya koymuşlardır. Bu birlik 1929 yılında “Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği”ni kurarak ilk sergilerini Ankara Etnografya Müzesi’nde sergilemişlerdir. Kurulmuş olan bu grup içinde; Refik Epikman, Şerif Akdik, Cevat Dereli, Zeki Kocamemi, Hale Asaf, Mahmut Cuda, Ali Çelebi, Turgut Zaim, Muhittin Sebati gibi isimler yer almıştır. Grubun ressamları çalışmalarında bir sanat hareketi ve onu

savunma gibi çabalara girmeyip, Türk resminin gelişmesi için farklı anlayış, farklı akım ve ressamı incelemleridir. Bir bütönlük ve üslup sergilemekten ziyade bu grup çok seslilik üzerine kurularak şu amaç doğrultusunda hareket etmişlerdir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin amacı, gelişmekte olan Türk Resim Sanatı'nın, düzenli ve kalıcı temellere oturtulması ve yaygınlaştırılmasıydı. Bu arada, sanatçıların güvence altına alınmaları ve bireysel sanat anlayışlarına özgürlük tanıyan bir ortamda çalışmalarını sürdürmeleri sağlanmalıydı. Sanat eğitimini görerek yetişen ressam ve heykeltıraşlar, resim ve heykel yaparak yaşamlarını kazanacak olanaklara kavuşmalıydılar (Giray, 1997, s. 17).

Müstakil ressamların en önemli özellikleri, Batı ile kurdukları etkileşim sonucundaki sanatsal birikimleri ortaya koyarak, Türk resim sanatına Gerçekçi ve İzlenimci sanat anlayışından ayrı, yeni akım arayışlarının (Kübizm, Dışavurumculuk, Konstrüktivizm ve Fovizm) sanatımızda yer almasını sağlamışlardır. Bir çok sergi açarak da sanatın yaygınlaşması ve günlük hayatta sıkça yer almasını sağlamaları açısından da önemli gelişmelere önayak olmuşlardır.

Avrupa'da aldıkları eğitim sonucunda Zeki Kocamemi ve Ali Avni Çelebi'nin resimlerinde Kübizm ve Konstrüktivizm eğilimleri görölmeye başlanmıştır. Bu etkilenme, Türk sanatında hızla yaygınlaşarak diğer sanatçıları da etkilemiştir. 1927'de açtıkları bir sergide Ali Çelebi'nin çalışmaları hakkında Gönöl Gültekin şu ifadeleri kullanmıştır: “Türk Sanatı'ndaki Konstrüksiyona (Çatkıya) dayalı ilk Kübist ve Dışavurumcu anlayıştaki yapıtlardı” (Gültekin, 1984, s. 13). Gültekin yine bu sergide Zeki Kocamemi içinde aynı ifadeleri kullanmıştır.



Resim 3.1. Ali Avni Çelebi, *Maskeli Balo*, TUYB, 1928, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi



Resim 3.2. Zeki Kocamemi, *Nü*, 1941, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Konu, teknik ve kullanılan figürlerin duruşuna kadar resimlerdeki kompozisyon; Türk resminde daha önce karşılaşılmamış, alışılmışın dışında bir üslupla, Türk Resim

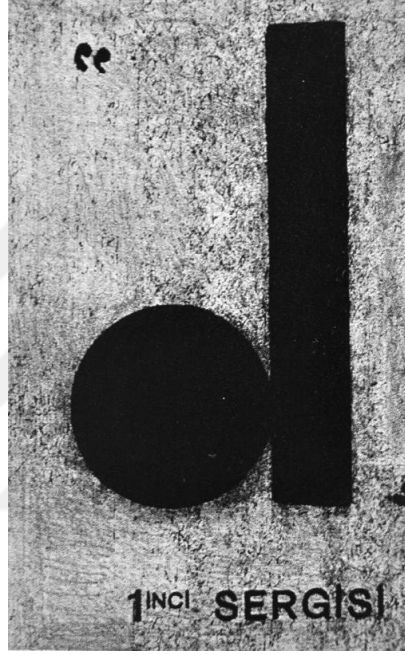
tarihinin erken dönem başyapıtlarından olma özelliklerini taşımaktadırlar. Ali Avni'nin resminde sanki farklı parçalar bir araya getirilerek oluşturulmuş kolaj çalışması etkisi uyandırmaktadır. Kocamemi de Kübizm ve Konstrüktivizm akımlarının etkisinde kalarak oluşturduğu çalışmalarında geometriyi çok sert algılanmayacak şekilde eşit bir renk dengesi ile bir araya getirmiştir.



Resim 3.3. Hale Asaf, *Otoportre*, TUYB.

İlk Türk kadın ressamlarımızdan birisi olan Hale Asaf Müstakillerin kurucuları arasında yer alarak burada da ilk olmuştur. Asaf uzun yıllar boyunca Avrupa'da kalmış ve birçok eserini Fransa'da üretmiştir bu nedenle eserlerinin çok az kısmı günümüze kadar ulaşabilmiştir. Genç yaşta yenik düştüğü hastalığına rağmen kendi dönemi içinde önemli yapıtlar üretmiştir. Hale Asaf'ın resimlerine baktığımızda ise Matisse'in ilkelerini ve Cezanne'daki fırça darbeleri içinde ton geçişlerindeki kontrast ince çizgileri görebiliyoruz. Resimdeki portrenin ifadesinde Asaf'ın gözlerindeki bakışta ve resmin duruşunda romantik bir havanın etkisi hissedilmektedir.

Çağdaş Türk Resmine yeni bir bakış açısı kazandıran Müstakiller süreç içerisinde görüş ayrılıkları göstermeye başlamışlardır. Nurullah Berk ve Elif Naci'nin ayrılmasıyla başlayan bu süreçte yeni bir grup kurulmuştur. Türkiye'de kurulan resim gruplarının dördüncüsü olduğu için adını da alfabenin dördüncü harfi olan “d” den almıştır. Bu grubun temelleri; Zeki Faik İzer, Zühti Müritoğlu, Abidin Dino, Cemal Tollu ile Müstakillerden ayrılan Elif Naci ve Nurullah Berk'le atılmıştır. Batı sanatına yönelik plastik sanatlar tarihimizdeki resmi olmayan ilk grup etkinliğidir.



Resim 3.4. D Grubu, I. Sergi Katalog Kapağı, 2006.

D grubunun asıl amacı Müstakiller gibi batıdaki sanatsal gelişmelerini takip etmek, yeniliklere uyum sağlamak ve geniş kitlelere bunu tanıtmaktı. Grubun sanatçıları özellikle kübizm, konstrüktivizm, fovizm ve sonraları soyut anlatım biçimlerine yönelmişlerdir. Ülkemizde kübizmin biçimsel ve teknik olarak algılanabilmesinin zor olduğu süreçte halka bu yeni akımın tanınması için çaba göstermişlerdir. Bu durumu Ayla Ersoy şu şekilde değerlendirmektedir:

D grubunun resimsel olarak yaptıkları o günün koşullarında başlangıçta geniş halk kitleleri tarafından anlaşılmamış, garip bulunarak yerilmiş ve beğenilmemiştir. Yavaş yavaş üniversite gençliği ve aydın kesim benimsemeye başlamıştır. Bunda da D grubunu oluşturan sanatçıların önemli katkısı olmuştur. Yaptıkları resimler, gazete ve dergilerde yayınladıkları makalelerle ve konferanslarla anlatarak düşünsel olarak açıklamaya çalışmışlardır (Ersoy, 1998, s. 27).

D grubu sanatçıları daha çok Fransa’da ortaya çıkan yeni sanatsal eğilimlerden ve sanatçılarından fazlaca etkilenmişlerdir. Birçok sergi açan bu grubun Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki 11. Sergileri için Bedri Rahmi Eyüboğlu şu ifadeleri söylemiştir;

Memleketimizdeki profesyonel ressamlardan hemen hemen yarısını bir araya toplamış olan “d” grubu; Güzel Sanatlar Akademisi sergi salonunda açtığı 11’inci resim ve heykel sergisinde seyircilere mühim bir Fransız ressamını takdim etti. Pierre Bonnard. Bonnard, (d) grubu azalarının hepsine kendisini aynı muhabetle kabul ettirmiş bir ressam olduğu için, seçilmişti. Grup azalarının hemen hemen hepsi ilk derslerini Fransız ressamlarının eserlerinden aldıkları için Bonar’a gönderilen selam ve gösterilen saygı tam yerinde sarf olmuş bir alkış. Yerini bulmuş bir kafiye kadar candandı (Eyüboğlu, 1944, s. 83).

Batı Sanatı etkilerinin yoğun bir şekilde ön plana çıktığı D grubuna daha sonralarında Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fahrinüssa Zeyd, Salih Urallı, Zeki Kocamemi gibi sanatçıların katılımıyla giderek büyümüştür.



Resim 3.5. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Anne ve Çocuk*, 1951

Avrupadan döndükten sonra D Grubu’na katılan Eyüboğlu grubun ön plana çıkardığı geometrik, sert formları benimsemiş, analitik kübizm anlayışından etkilenerek eserlerini resmetmiştir. Eyüboğlu önce geleneksel yerel temalar çevresinde

resimlerini yapmış, Türk Sanatının geleneksel değeri ile özgün üslubunun sentezini çağdaş resim teknikleriyle yorumlamıştır.

D grubu sanatçıları, 1947 sergisi sonrasında yavaş yavaş kendi kabuklarına çekilmişlerdir. Çünkü çağdaş sanatın çeşitli üslup ve farklı bakış açılarını benimsemekle beraber tek çizgide birleşecek bir üslup bütünlüğü oluşturmamışlardır. 15 yılın sonunda sanatçılar artık bireysel çalışmalara ağırlık vermeye başlamışlardır. Çağdaş ve modern sanata doğru gidilen bu çizgide D grubu sanatçılarının ve Müstakil ressamların ortaya koydukları yeni eğilimler, kimi kesimler tarafından Batının hayranlığı gibi eleştirilere maruz kalmıştır. Yapılan bu eleştiriler toplumun sanat alanındaki yenileşme hareketlerini anlamlandırmada güçlükler yaşatması sonucunda, sanattaki değişimleri benimsemelerini de zorlaştırmıştır. Bunun yanında sadece sergi açmayı Türk sanatının geleceği için yeterli bulmayan Müstakiller, sanatı geniş kitlelere yaygınlaştırmının yanında sanatçıların kendi ayakları üzerinde durmaları gerektiğinin de sıkça vurgulamışlardır. Türk Resim Sanatında, Batı etkili Kübizm ve Konrükativizm gibi sanat anlayışlarının benimsenmesiyle soyutlamaya doğru yönelen çalışmaların ortaya çıkmasında, sanatçılarımızın Avrupa'daki sanat eğitmenlerinden dersler almış olmaları büyük önem taşımaktadır.

Sanatçılarımız o dönemin önde gelen önemli isimlerinden ünlü ressam Hans Hofmann, Fernand Leger ve Andre Lhote gibi sanatçıların atölyelerinde eğitim almışlardır. Hale Asaf, Eşref Üren, Zeki Faik İzer, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Hamit Görele, Neşet Günal, Cemal Bingöl, Cemal Tollu, Maide Arel, Fikret Mualla, Eren Eyüboğlu, Bedri Rehmi Eyüboğlu, Abidin Erdeloğlu, Nedim Günsur, Nurullah Berk, Hasan Kavruk, Haşmet Akal, Şemsi Arel, Adnan Çoker, Erol Akyavaş; Andre Lhote'un öğrencileri olmuşlardır (Rona, 2007, s. 16). Bu ressamlar 1920 yıllarının sonlarından 1960 yıllarına kadar Türk resim sanatının şekil almasında önemli rol oynamışlardır. Hepsi kübizm etkili soyutlama ve soyut eğilimli çalışmalara yönelmese de Türk sanatının gelişimi için birçok yenilik hareketinin de öncüleri olmuşlardır. Andre Lhote'nin kendisi ve atölyesi hakkında Nurullah Berk şu ifadeleri kullanmıştır:

André Lhote, Türk ressamlarının çok iyi bildiği, çoğunun hoca olarak yakından tanıdığı ünlü bir isim. Uzun ya da kısa süre Paris'te kalıp Odessa sokağına, merak için de olsa uğramayan ressam var mı? Lhote, özel akademisini 1922'de açmıştı. Öylesine rağbet bulup gelişmişti ki burası, özellikle 1930'lardan sonra resim çalışmak için Paris'e gelenlerin her yaşta, her milletten temsilcileriyle dolmuştu (Berk, 1971, s. 47).

Cezanne'nın kübist anlayışına sıkı sıkıya bağlı olduğu söylenen Lhote renkçi bir üsluba sahiptir. Her ne kadar kübizm etkili eserler ortaya koysa da onun soyut resme bakışı farklı olmuştur. Nurullah Berk Lhote'nin bu durumunu yine şu şekilde değerlendirir;

...Picasso, Gleizes ve Metzinger'in, Braque ve öteki Kübist'lerin nesneleri parçalama, soyutlaştırma sistemine katılmıyordu. Hele soyut eğilimin kesin karşısında idi. En gerçekçi sanat yapıtı, yüksek planda olunca soyut bir şeydi onun için. Soyut olmayan bir tablo düşünülemezdi. Tabiat görüntülerini plastik bir anlayışla yorumlamak soyut bir çabaydı. Yüzde yüz soyut bir çabaya ayrıca soyut bir görünüş katmaya ne gerekti (Berk, 1972, s. 5).

Kübizmden etkilenerek soyut ve soyutlama çalışmalarına yönelen bir diğer ressam Fernand Leger'dir. Cezanne'nın geometrik biçimlerini kendi uslubunda kullanarak resmeden Leger zamanla kübizmin önde gelen sanatçıları arasında kendine yer edinmiştir. Yaptığı çalışmalar sonucunda Paris'te eğitim verecek düzeye ulaşmış, Lhote Atöylesindeki eğitiminden sonra kendi atölyesini açarak çalışmalarına orada devam etmiştir. Nurullah Berk, Leger Atöylesi için şu ifadeleri kullanmıştır; "Leger Akademisi'ne Rusya'dan, Amerika'dan, Japonya, İsveç, Almanya, Türkiye'den her yaşta öğrenciler geldi. Ve Leger değerli, etkili bir hoca olduğunu gösterdi. Notre-Dame-des-Champs akademisinin dersleri İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcı olan 1939 yılına kadar sürdü" (Berk, 1971, s. 34).



Resim 3.6. Fernand Leger, *La Patita de Cartas*, 1917, Kröller Müller Museum, Holland.

Leger çalışmalarında kübizmin geometrik formlarını kullanırken zamanla kendi ile özdeşleşen bir üslup biçimi yaratmıştır. Nesne ve figürlerin biçimlerinde silindirik formlar kullanarak soyutlamaya yönelmiştir. Türist biçim olarak da adlandırılan ressamın eserlerinde sanayileşme içerisine giren dünyanın betimlenmesi ve makineleşme olgusu yer almaktadır. Çok çeşitli bir sanatsal üretim ortaya çıkaran Leger'in Kübizm etkili soyutlamaya yönelen eserleri Türk Resminin kendi sanatsal dilini ortaya çıkarmadaki etkisi atölyesinde eğitim alan sanatçılarımızda görülmektedir. Leger'in atölyesinde; Cemal Tollu, Neşet Günel, Maide Arel, Nedim Günsur, Hamit Görele, Erol Akyavaş, Nurullah Berk, Şemsi Arel, Haşmet Akal gibi sanatçılar eğitim almışlardır.

Andre Lhote ve Fernand Leger'den sonra gelen bir diğer Avrupalı sanat eğitimcisi Hans Hofmann'dır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan soyut dışavurumculuk sanat hareketinin tanınmış önde gelen sanatçılarından birisidir. Hans Hofmann da Paris'te Kübizm ve Fovizm hareketleriyle tanışarak bu yönde çalışmalar üretmeye başlamıştır. Paris ve daha sonra Münih'te açmış olduğu atölyesinde verdiği sanat dersleri Türk Resim sanatında önemli bir yere sahiptir. Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Cemal Tollu, Mahmut Cuda, Saip Tuna gibi ressamlarımız bu atölyenin öğrencileri arasında yer almışlardır. Kaya Özsezgin'nin Zeki Kocamemi'ye dair kaleme almış olduğu yazısında Hans Hofmann'ın eğitimde büyük titizlikle önem verdiği 'desen'in geometrik düzenlemesini şu sözlerle ifade etmiştir: "Hofmann,

konstrüktivist anlayışa bağlı, renkten çok desene ve kuruluşa önem veren bir ressamdı. Ona göre desen, her şeyden önce geometrik bir sentezdi. Resim bu sentezi gerçekleştirmeye yönelmeliydi” (Özsezgin, 1979, s. 20).

Hans Hofmann’ın resimlerinde desen kurgusunun yanısıra renk de her zaman önemli bir unsur olmuştur. Ali Avni Çelebi renk ve dışavurumcu sanat anlayışı ile Hofmann’dan etkilenmiş ve bu yönde çalışmalar ortaya çıkarmıştır. Hans Hofmann II. Dünya Savaşı sonrasında soyut çalışmalara yönelmiştir. Soyut resim alanında bir çok sanatçıya yol göstemenin yanında bir diğer önemli nokta da ‘Soyut Dışavurum’ teriminin ilk kez, bir sanat eleştirmeni olan Robert Coates tarafından 1946 yıllarında Hofmann’ın açtığı sergisindeki resimleri için kullanmış olmasıdır (Antmen, 2010, s. 143).

Sanat alanında büyük gelişme göstermiş olan Hofmann’dan dersler alan sanatçılarımız Türk Resminin sanatsal gelişimi ve devamlılığında büyük bir ilerleme kaydetmişlerdir. Kübist ve Cézanne etkileriyle soyut sanat anlayışına ulaşan ve Hans Hofmann’ın atölyesinden çıkan Zeki Kocamemi ile öğrencileri Türk sanat resmine eklenerek büyük bir bağ oluşturmuştur. Bu bağa şahsen tanık olan Adnan Çoker ise bu konu hakkında şunları söylemiştir:

Hofmann’ın doğa çıkışlı renkli kübizme giderek Cézanne’a kadar inen öğretisi, yalnızca doğanın dış görüntüsünü yansıtan natürmort, peyzaj gibi sanatın temel kategorilerini ya da sanat biçimlerini değil, özünü; plân, modülasyon, boşluk ve yapı gibi, sanatı kökünden sarsan yenilikçi değerlerini kapsıyordu. Kocamemi bu bilgilerin kavramlarını ve uygulamalarını Türkiye’ye getirdi (Çoker, 1979, s. 4).

Hans Hofmann, Fernand Leger ve Andre Lhote’yle gelişme gösteren Türk resmine soyut ve soyutlama hareketlerinin girmesinde etkili olan kübizm, sadece resim alanını değil diğer sanat alanlarında da farklı örneklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 20.yy. sanatını önemli bir konuma getiren bu sanatsal hareketlenmeyi Türk Resim sanatı Avrupalı eğitimcilerle yakalamaya çalışmıştır. Yakalanan bu yenileşme hareketi Cumhuriyet rejimiyle örtüşünce de kendine uygun bir yer bularak Türk resminin merkezine yerleşmiştir.

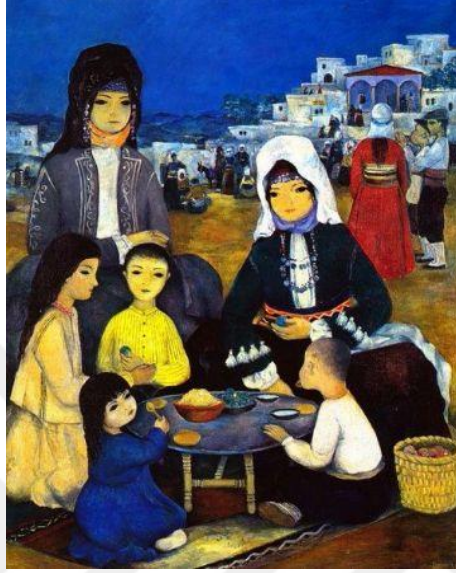
Avrupa'ya sanatçı gönderilmesine 1938 yılında ara verilerek “milli değerleri” bulmaya yönelik araştırmalar kapsamında yurtiçi kent gezileri oluşturulmuştur. Oluşturulan bu yurt gezilerine Bedri Rahmi Eyüboğlu, Hamit Görele, Mahmut Cuda, Malik Aksel, Turgut Zaim, Halil Dikmen, Cevat Dereli, Elif Naci, Avni Arbaş, Cemal Bingöl, Şeref Akdik, Eşref Üren, Nurullah Berk gibi birçok sanatçı katılmıştır.

II. Dünya Savaşı'yla kendi kabuğuna çekilen Türkiye kültür çevresi altındaki sanatçı ve aydınların milli bir öz aramaları, halka doğru gitmeleri ve halk kültüründen beslenmeleri gerektiği hedeflenmiştir. O dönemde sanatı hem çağdaş seviye getirme hem de halka benimsetme amacıyla halk evleri kurulmuştur. Amaç çağdaş ve aynı zamanda kendine ait ulusal bir kültür oluşturmaktır. Fakat bu düşüncüyü söylenildiği gibi uygulamaya geçirmek kolay olmadı. Turan Erol kültürel alt yapının sağlam temeller üzerine oturtulamamasından dolayı çağdaşlaşma hareketlerinin Anadolu için zor olduğunu dönemin yurt gezilerini yapan ressamların izlenimlerinden derleyerek yazmıştır. Turan Erol'un yazılarına göre Cemal Bingöl halkın yeni rejime alışmadığını söyler ve halktan biri ile yaptığı konuşmayı şöyle aktarır:

(...) yerlilerden birisi şunları söyledi: ‘Siz bizi daha iyi idare ediyorsunuz azizim.’ Bu sözleriyle kendilerinin bizim tarafımızdan idare edilen bir memleket halkı olduğunu kabul ediyorlardı. Burada kaldığım müddetçe şuna inandım ki inkılâp bir kültüre dayanmadıktan sonra ne anlaşılabilir ne de sevinebilir. Halkta kuru bir korkunun verdiği sinmeyi ilk nazarda görürüz. Yurt gezileri de söylem düzeyinde halk ile yeni rejim arasındaki uçurumu kapatmak gibi bir amaç edinse de, Anadolu'ya giden sanatçıların bu uçurumu kapatabildikleri tartışmalıdır. Örneğin Avni Arbaş'ın Siirt ve Cemal Bingöl'ün, Bingöl izlenimleri dikkat çekicidir. Daha önce büyük şehirlerde bulunmuş ressamlar, buralarda karşılaştıkları yoksulluk ve kötü koşullar karşısında adeta şaşkına döner. Mektuplarında her ikisi de bölgedeki yoksunluğu açıkça yazmış olsa da, aynı zamanda halk ile aralarında aşılmaz bir yabancılik duvarı olduğunu da hissettirirler. Daha çok Kürt-Arap nüfusun yaşadığı şehirlerdeki bu yabancılığın adı net bir şekilde konmaz, anıları okuyan okuyucu bunu sessiz bir biçimde hisseder. Ayrıca ressamların bölge insanlarına bakışları da dışarıdan ve ötekileştiricidir. Berk, Çalıkoğlu, Edgü, Erol ve Ural (1998, s. 21, 23).

İşte bu nedenle yapılan resimlerin birçoğunun insansız manzaralardan, köy ve kırsal yaşantıların gerçeklikten uzak bir biçimde idealize edilmiş köylü figürlerden oluşturulması düşündürücüdür. Buna en belirgin örnek Turgut Zaim'in tablolarıdır.

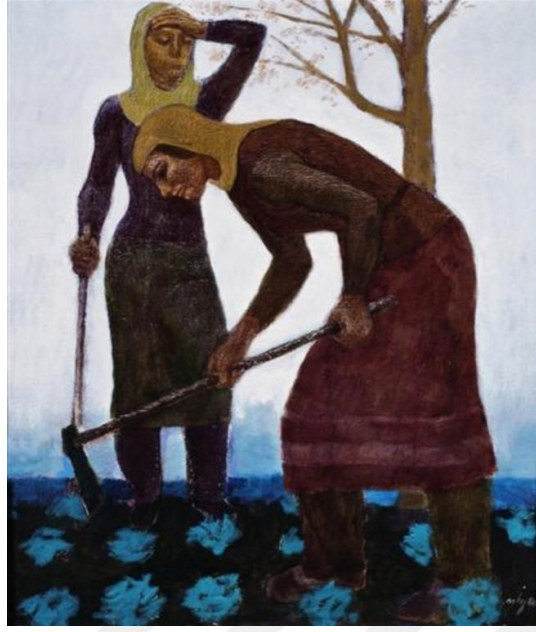
Zaim Anadolu insanını al yanaklar ve süslü kıyafetler içinde resmetmiştir. Yerel konularıyla halk sanatının değerlerini ön plana çıkaran sanatçı, yaşamını sonuna kadar bu üsluba bağlı kalarak folklorik çalışmalarıyla göçebe ve köylülerin mutlu yaşamlarını betimlemiştir (Giray, 2002, s. 28).



Resim 3.7. Turgut Zaim, *Yörükler Köyü*, 1976, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi

Yurt gezileri, Türk resim sanatında bu zamana kadar yapılan peyzaj resimlerinin çeşitlilik kazanmasını sağlamıştır. Artık İstanbul dışında peyzaj resimleri oluşmaya başlamıştır. Yerel konulara yönelik çalışmalarıyla Turgut Zaim, Yeniler Grubu'na öncülük eden bir kaynak olmuştur.

1940 yıllarında kurulan “Yeniler Grubu”, D Grubu ve Avrupa sanatına karşı olarak toplumcu ve gerçekçi bir anlayışı savunmuşlardır. Halkın yaşantısını, dertlerini, yaşadığı çevreyi toplumsal gerçekçi bakış açısıyla ele alan bu grup “Liman Ressamları” olarakta anılmaktadırlar.

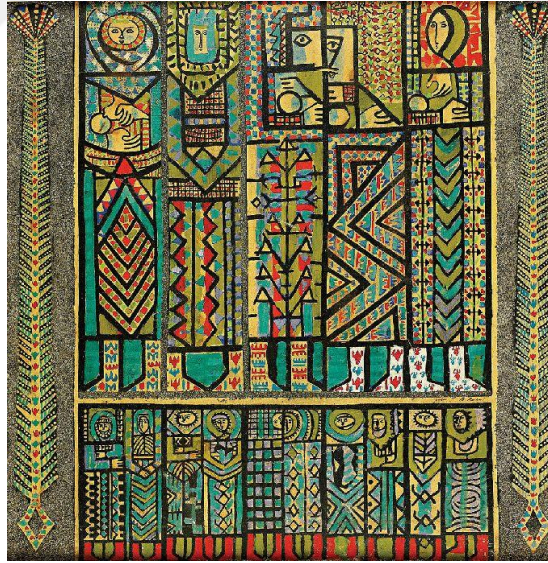


Resim 3.8. Nuri İyem, *Toprağı İşleyen Kadınlar*, 1969

Yeniler Grubu, Türk resmindeki üslup kaygılarından ziyade toplumsal gerçekçilik iddiasıyla ülkemizde kurulan grupların ilk ve en önemlisidir. Bu grup ilk defa belli bir ortak düşünce etrafında toplanmıştır. Bu zamana kadar ki gruplar daha çok sanatı tanıtmaya ve halka benimsetme amacı taşıırken, Yeniler Grubu direkt çalışan halkı resmetmeye yönelmiştir. Batı erkilerinin yansıtılmasıyla bir hedefe ulaşılmayacağını savunan bu grubun sanatçıları toplum ve toplumcu gerçekçi düşünce etrafında bir araya gelmişlerdir. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk Ressamlar Cemiyeti, Güzel Sanatlar Birliği ve D Grubu da dahil olmak üzere sanatçıları görüntüler ilgilendirmiştir. Yani ressamlar insan sorunlarına yabancı kalmışlardır. Yeniler'in biçimci yaklaşımlara karşı toplumsal içeriğin önemini vurgulamak temel amaçları olmuştur. Yeniler'in ilk düzenledikleri ortak eylem sergisi "Liman" konulu 1941 tarihinde Beyoğlu'nda açmış oldukları sergidir. Serginin açılışında kapıya gerilen Ferman Reis'in balık ağının kesilmesi oldukça ilgi çekmiştir (Elmas, 2002, s. 52). Sergide Nuri İyem, Avni Arbaş, Hasmet Akal, Turgut Atalay, Kemal Sönmezler, Mümtaz Yener, Abidin Dino, Selim Turan, Agop Arat gibi önemli sanatçılar katılmıştır. Yoğun ilgi ve eleştirilerle karşılaşan grup 1952 yılında dağılma kararı almıştır. Bu süreçten sonra grup üyeleri arasında soyut sanata yönelmeler başlamıştır. 1950'li yıllarda Türk resim sanatı farklı gelişmelerin baş gösterdiği bir döneme adım atmıştır.

Türk resim sanatında yazarlık ve eğitimciliğiyle mozaikten duvar resmine, seramiğe, vitraya kadar devam eden bir çok malzeme çeşitliliği ve farklı teknikleri denemekten vazgeçmeyen Bedri Rahmi Eyüboğlu Türk sanatının ekolü olmuştur. Paris’te eğitim alarak yurda dönen sanatçı, D Grubuna katılmış, yurt gezileri programı dahilinde ise Edirne, Çorum gibi kentlere gitmiştir. Avrupa’da aldığı eğitim ve Batı sanatında edindiği deneyimlerini, yurt gezilerinde incelediği yöresel motifler, geleneksel süsleme ve halk sanatından bir sentez yaparak kendi özgün tarzda ve üslupta eserlerini ortaya çıkarmıştır.

1942’de Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun kendi adıyla kurduğu atölyesinden on öğrenci “Onlar Grubu” adında bir grup kurarak 1952 yılına kadar hocalarının gördüğü eğitim doğrultusunda halk sanatından yararlanma çabasına girmişlerdir. Kurulan bu grup ulusalcılığı savunmuştur. Onlar Grubunda; Turan Erol, Fikret Oytam, Nedim Günsur, Leyla Gamsız, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Osman Oral, Mustafa Esirkuş gibi isimler bulunmaktadır.



Resim 3.9. Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Kırmızı Bacaklı İğdeli Gelin*, 1954.

Çağdaş Türk resmini yeni bir aşamaya getiren bu grup birlikten güç doğacağına ilişkin inanç etrafında bir arada toplanmışlardır. Yani bir araya gelerek toplumun duyarsızlığının belli bir ölçüde aşılabileceğini düşünen bu grup kendine kısa sürede taraftarda bulabilmiştir. Türk Resim Sanatı’nda ilk kez bir grup sanatçı, belli bir amaç çevresinde toplanarak belli bir sanat biçimi oluşturmaya çalışmıştır. Bu onları

diğer gruplardan ayıran önemli nokta olarak sayılmaktadır (Giray, 1995, s. 39). 1950’li yıllara gelindiğinde artık toplu grup etkinlikleri yavaş yavaş geçerliliğini yitirerek bireysel araştırma ve çalışmalara yönelimler başlamıştır.

3.3. Türk Resminde Soyutlama Eğilimleri

Türkiye Batının teknolojik yarışma süreçlerine girdiği son dönemlerde sanat alanları üzerinde biçimsel üslup davranışlarını etkileyen yeni malzeme ve teknik olanakların zaman zaman eksikliğini duymuştur. Buna karşın iletişim olanaklarının artmasıyla Batıdaki akım ve yenilenmeler sanatçılar tarafından daha hızlı takip edilip uygulama sürecine geçirilmiştir (Tansug, 2008, s. 245).

Avrupa’da başlayan ve tüm dünyayı etkisi altına alan savaş sonrası dönemlerde her zaman olduğu gibi toplum psikolojisi bu olaylardan olumsuz etkilenmiştir. II. Dünya Savaşı sonrasındaki bu etkiler kültür ve sanat başta olmak üzere birçok alanda değişiklikler yaşatmıştır. İlerleyen teknolojik gelişmelerle birlikte sanatta yeni esetik anlayışlar oluşturulmuştur. Toplum artık savaşın getirdiği yıkımı, acıyı ve felaketi görmek istememiştir, bunun yerine rahatlatıcı soyut sanatı tercih etmeye başlamıştır. Meydana gelen bu değişimler toplum ve kültür yaşantısında önemli ölçüde etkisi altına almıştır. Savaş sonrasında Batı’da yoğun şekilde hissedilen soyut sanat ülkelerarası iletişimlerin yoğunlaşmasını sağlamıştır. Batı sanatını yakından takip eden Türk sanatçıları sonunda soyut sanat anlayışına yönelik ilk çalışma örneklerini vermeye başlamışlardır. Bu durumu Kaya Özsezgin: “Ülkemizde soyut sanat ve soyutlamaya ilişkin ilk sanatçı ve yazar görüşlerinin oluşmaya başlaması 1947 yılı ile ilgili dergilerde saptanıyor. Resim sanatımıza değin anlayışların oluşum çizgisi üzerinde yer almaya başlayan ilk bilinçli soyut çalışmalar ise, yukarıda belirtilen tarihten sonraki yıllara rastlıyor” diye belirtmiştir (Özsezgin, 1982, s. 139).

Batının geliştirmiş olduğu figüratif resmi sonradan benimseyen Türk ressamaları aslında soyut anlayışın erken dönemlerinden itibaren özgün eserler ortaya koyabilmişlerdir. Buna kaynaklık eden en önemli unsur Türk-İslam sanatındaki geometrik ve bitkisel motiflere dayalı soyut kompozisyonlardır.

Türk sanatındaki batılılaşma etkisinde ilk soyutlama çalışmalarına gelene kadar Türk resim sanatında romantik, gerçekçi, oryantalist vb. tarzların hakim olduğunu görmekteyiz. Tüm bu tarzdaki çalışmaların çıkış noktaları hep doğadan olmuştur. 1950'lere kadar ülkenin sosyal ve kültürel değişimleri sanatı yönlendirmiştir.

Soyutun başlangıcı Kandinsky ile başlamamış fakat soyut resmin bir sanat akımı olarak adlandırılıp bu dönemde başarıya ulaşması bir çok sanatçıyı etkileyen bir devrim niteliği taşımıştır (İpşiroğlu, 2002, s. 47). Bu sebeptendir ki Kandinsky'nin yaptığı ilk nesnesiz suluboya eseri bir dil, bir akım olarak soyut sanat kavramını oluşturmuştur. Nesnesiz ve figürsüz soyut resim çalışmaları var olan gerçekliğin arıtıldığı zamanlar içinde olgunlaşarak kendine yer edinmiştir. Daha sonra ortaya çıkan sonuçlara bakıldığında yeni görme sorununun zihinsel bir süreç dahilinde gerçekleştiği görülmektedir. Soyutlayıcı biçimler gerçeğin gözle görülüp görülmemesiyle değil zinsel ve ruhsal yaşantının nasıl ele alınabildiğiyle ilgilenmektedir. Türkiye'deki sanatsal eğilimlere bakıldığında çağdaş soyutlama örnekli çalışmaların çok olmasına rağmen Batıya karşı yapılan etkileşimlerde güçlükler yaşanmıştır. Yani iletişimde yeterli bir düzen sağlanamadığından yapılan sanat hareketleri ve ortaya çıkan akımlar da böylece geç fark edilmiş oldu. Bu durumun yine de sanatsal çerçevede sentezi yapılarak aşılmaya çalışılmıştır. Belli bir sanat alt yapısı oluşturulmadan Batıdan hazır olarak alınan sanatsal üslup ve akımlar üzerinde fazla araştırma, incelemeler de yapılmamıştır. Bu sebepten dolayı ilk soyut sanat çalışmaları geometrik-non, lirik-non, figüratif gibi belli bir biçimleme sınırının içinde kalmıştır. Soyut sanatın II. Dünya Savaşı'ndan sonraki süreçlerinde sınırsız bir anlatım alanına sahip olduğu anlaşılmıştı. Hatta bu dönemde soyut sanat ve geleneksel halk sanat ile sentez değerlendirme çalışmaları yapılmıştır.

Ülkemizde soyutlama eğilimlerine doğru ilk yazılar 1947'lerdeki dergilerde görülmüştür. Refik Epikman, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Sabri Berkel, Salih Urallı gibi ressamlarımız 1943 yılından itibaren Picasso ve Braque'nin eğilimleri doğrultusunda benimsedikleri sentetik kübizm çıkışlı sanat eserleri yapmaya başlamışlardır. 1948 yılında Devlet Resim Sergisi'nde bulunan Ferruh Başağa'nın "Aşk" isimli sanat eseri tablosu birincilik ödülü olarak Türk resmindeki ilk bilinçli soyutlama çalışması olarak görülmüştür.



Resim 3.10. Ferruh Başağa, *Aşk*, 1948, Özel Koleksiyon

Türk resim sanatında ilk soyutlama ve soyut çalışan ressamı arasında yer alan sanatçı, eserinde bir kadın ve bir erkek silüetini soyutlayarak soyuta yönelişin ilk çalışmalarını ortaya çıkarmıştır. Peyzaj çalışmalarından soyuta yönelmesinin sebebini şu sözlerle ifade etmiştir. “Soyut resimde, resimsel düzenlemeye ilişkin salt resimsel mantık ön plana çıkıyor. Bana göre, bugün, soyut resim, çağımıza uygun düşmektedir. Çağımızın dinamizmini, akılcılığını geniş görüşlülüğünü simgelemektedir” (Giray, 1992, s. 514).

Türk sanatçıların soyutlama eğilimlerine giderek ilgi duymaları aynı zamanda sanatta yeni bir çağında başlaması da demektir. Bu dönemlerde Ankara’da açılan sergilerle yükselen sanat hareketlerinde Gazi Eğitim Enstitüsü’nün de katkısı büyüktür. Akademilere alternatif olarak devlet desteğiyle açılan bir kurumdur. Bu kurum öğretmen yetiştirmek amacıyla sanat ve eğitimi bir araya getirmiş, 1932 yıllarında Gazi Orta Muallim ve Terbiye Enstitüsü adı altında Resim İş Eğitimi bölümü kurulmuştur. Malik Aksel, Zeki Faik İzer ve Refik Epikman gibi dönemin önde gelen sanatçıları bu eğitim kadrosunda yer almıştır. Bu okul resim sanatı eğitimi açısından çok önemli sanat eğitimcilerinin yetişmesine büyük katkıda bulunmasının yanında halen bu eğitimi gelecek neslin genç sanat eğitimcilerine vermeye devam etmektedir. Bu kurumda sanat eğitmenliği yapan Refik Epikman, 1939 yılı tarihli dergide ele aldığı yazısında “...Cumhuriyetin açmış olduğu san’at müesseslerinden mühim bir varlık olan ve memleket gençliğine hakikî resim bilgisini

aşılacak öğretmenleri yetiştiren “Gazi Terbiye Enstitüsü”ndeki resim şubesini kaydetmeyi faydalı buldum” demiştir (Epikman, 1939, s. 528). Refik Epikman’ında önemini vurguladığı Gazi Eğitim Enstitü’sü, Ankara’da sanat gelişmelerinin hız kazanmasını sağlamıştır. Ankara’daki bu hareketliliğin bir sonucu olarak Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ın ortak olarak birlikte açtığı ilk soyut sanat sergisi, 1953’lerde Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi binasında açılmıştır. Aynı yıl Cemal Bigöl’de Ankara Helikon Sanat Derneği Galerisi’nde nonfigüratif yapıtlarla tamamı soyut kolajlarından oluşan bir sergi açmıştır.

Türkiye’deki soyutlama anlayışın ilk örneklerini veren bir diğer ressam Nejad Melih Devrim’dir. Paris’te yaşamını sürdüren ve Fahrünnisa Zeid’in oğlu olan sanatçının eserleri bir çok galeride ve ulusal sergilerde yer almıştır. Sanatçı ile sürekli iletişim halinde olan Yahşi Baraz, Nejad Devrim’i ilk soyut Türk resmin dünyadaki ayrıcalığını ortaya çıkaran kişi olarak görmektedir.



Resim 3.11. Nejad Melih Devrim, *Soyut Kompozisyon*, 1949, İstanbul Modern Sanatlar Müzesi

Resimde kalın boya katmanları ve kısa fırça vuruşlarından oluşan rençli lekeli kompozisyonları ile uluslararası sanatta özgün bir anlatıma sahiptir. Sanatçının çeşitli müzelerde koleksiyonları bulunmaktadır.

1950’lere gelindiğinde artık Türk resim sanatı kısa bir zaman içerisinde soyut sanat anlayışını benimsemeye başlamıştır. Zeki Faik İzer ve Sabri Berkel gibi Cumhuriyet

ressamlarından Andan Çoker, Ali Duran, Lütfü Günaydın gibi o dönemin genç sanatçılarına kadar farklı kuşaktanda birçok ressam soyut sanata yönelmiştir. Sanatçılarımızın yurt dışına çıkmalarında yine bu sürecin geçişini kolaylaştıran bir diğer etken olmuştur. Yurt dışına giden sanatçılarımızın bir kısmı sanat yaşamlarına yurt dışında devam etmelerine rağmen varlıkları ülkemizde daima hissedilmiştir. Fikret Mualla, Abidin Dino, Avni Arbaş, Yüsel Aslan, Andan Varınca, Selim Turan, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş bu sanatçılardan bazılarıdır.

1960 yıllarına gelindiğinde artık sanatçıların kullandıkları temalar değişmiş, çalışmalarında kendi iç dünyaları ve kişisel yaşantılarının yansımaları görülmeye başlanmıştır. Bu yıllar Türk resminin üslup karakteri bakımından şekillendiği dönemlerdir. 1960'lı yılda kendine özgü üslupla, çizgi ve boya uygulamalarını ortaya çıkaran Yüksel Arslan büyük bir sanat etkinliği içinde bulunmuştur. Bu dönemde akademideki klasik desen anlayışına alternatif olarak temel tasarım programları gündeme gelmiştir. Bu anlayışın temsilcisi Altan Gürman 1970 ve 1980'lerde kavramsal sanat çalışmalarını gündeme getirmiş olsa da yeterli bir etkinlik sağlayamamıştır. Akademideki kalıpların dışına çıkarak bireyselliği savunan grup içerisinde Burhan Uygur, Mehmet Gülerüz ve Neşe Erdok da olmuştur.

Soyut sanatın ülkemizde belli bir temele oturtulması ve özümsemişi gerektiği konusundaki düşünceler genel olarak biçimsel ve yüzeysel doku ağırlıklı yaklaşımlarla çalışan sanatçılarda tartışma konusu yaratıyordu. Soyut resim çalışmalarına yönelik çabaların temelinde kimi zaman renk unsuru, kimi zaman da figüratif eğilimler ağırlık kazanmıştır (Tansuğ, 1993, s. 251).

Türk sanatında soyutlama eğilimlerinin dünü ya da başlangıcı diyebileceğimiz 1950 ve 70'li yıllar arasında yapılan çalışmalar, geçmişin verilerine göre temellendirme konusunda, günümüz sanatçılarından daha bilinçli oluşturulmuştur. Sanatçılar geçmiş tarih izlerinin ve kültürel alt yapılarının özüne daha çok inmişlerdir. 80'li yılların soyutlama çalışmalarına baktığımızda ise bu temeli yani yerel kültürün izlerini taşıyan bilinçli bir zihinsel sürecin yansımasını görememekteyiz. Soyut figüratif eğilimlere Türkiye'de 40'lı yılların sonu 50'li yıllarında başında rastlanmaktadır. Nejad Devrim, Selim Turan, Abidin Dino, Fahrünisa Zeyd ve

Mübin Orhan gibi sanatçılar bu anlayıştaki eserleriyle figürsüz resimden kopmayan bir ısrarı sürdürmüşlerdir.

1960'lı yılların sanatı, kamuoyunu önünde sanatçı haklarının tartışmaya açıldığı ve gündeme geldiği bir dönemdir. Bu dönemde sanatçının devletçe korunup desteklenmesi, toplumda önemli bir konuma gelmesi, benimsenmesi, sanatın yaygınlaşması, eser telif haklarının güvence altına alınması ve Türk resim sanatının ülke dışına kendini açması gibi bir takım sorunların çözüm süreçlerine yönelik tavsiyelerinin dile getirilip tartışıldığı bir ortam olmuştur (Özsezgin, 1986, s. 97). 1960 yıllarında toplumcu figüratif sanat anlayışı ülkenin egemenlik ve siyasi durumundan oldukça beslenmiş ve iletişimde de önemli bir olgu olarak görüldüğü için ülkemizdeki sanatsal yönelimlerde bu doğrultuda olmuştur. Toplumcu gerçekçi ve dışavurumcu gerçekçi olarak ifade edilen bu “yeni figüratif” eğilimler Nedim Günsür, Neşet Günal, Coşkun Gürkan (Komet), Cihat Burak, Ergin İnan, Burhan Uygur, Utku Varlık, Balkan Naci İslimyeli gibi önemli sanatçılarımız tarafından 1970 yıllarına kadar yorumlanmıştır. 1970'li yıllarda bir yandan soyutlama eğilimleri bir diğer yandan toplumsallık ve milliyetçilik kaygısıyla figüratif anlatımlarda topluma ve insana yönelik çalışmalar ortaya konulurken sanat ortamında özgünleşme çabası gösteren farklı hareketlerde olmuştur. Örnek olarak 1970 yılı siyasi ortamının olumsuz etkilerine eleştirel bir üslup yaklaşımı gösteren Özdemir Altan eserlerinde yarı soyut simgesel figürleri nesnelerle bir araya getiren kompozisyonlar oluşturarak özgün bir anlatım dili yakalamıştır. Yine aynı dönemin sanatçılarından Güngör Taner de endüstri çağı insanının yaşamsal imgelerinin yansımalarını resmetmiştir. Türk resim sanatında ilk defa foto gerçekçi bir üslupla çalışan Nur Koçak ise endüstri toplumunda kadının bir obje olarak kullanılmasını eleştirel olarak ele alan çalışmalar yapmıştır. Bu yılların ortalarında sanatın kavramsal içeriğini sorgulayan bir çok sanatçı ve yorumlamalar ortaya çıkmıştır. Türk resminin geçirdiği bu kavramsal sürece Utku Varlık, Ergin İnan, Şükrü Aysan, Osman Dinç, Sarkis Zabunyan, Tomur Atagök gibi sanatçılar yeni bir bakış kazandırmıştır. Giderek zamanla sayıları çoğalan bu kavramsal akıma dahil olan genç sanatçılar, teknolojinin verdiği tüm imkanları seferber ederek yeni sanat eğilimlerini daha geniş kitlelere tanıtmak imkânını yakalamışlardır. 1980 yıllarında ortaya çıkan genç ressamların soyutlama eğilimli çalışmalarındaysa sık sık büyük boyutlu tuvallere bağlı etkin bir performans

arayışları görülmüştür. Genç sanatçıların yerel bir gelenek içinde değerlendirilerek ön plana çıkarılma çalışmaları pek de başarıya ulaşamamıştır. Çünkü tarih bilincinin zayıflaması genç sanatçıların doğru tarih bilgisine ulaşamamalarına neden olmuş. Böylece sanatçılar benlik ve kimlik arayışlarından uzaklaşmaya başlamışlardır. Buna rağmen yine de genç sanatçılar arasında yerel geleneklerle ilgili yoğun anlatım biçimlerini vurgulayanlar olmuştur. Soyuta yönelenler arasında bazen lirik bazen de geometrik soyutlama yaklaşımları görülmektedir. Ancak önceleri sağlam bir desen üzerinde temellendirilen çalışmaların yerini salt biçimselliğe dayalı işler almıştır. Türk resminde soyuta yönelişte Fransız ressam Lepold Levy'nin de önemli katkıları olmuştur. Levy, "Gerçek soyut sanatın Türkiye'de bulunduğunu, ülkenin kültür ve sanat kaynaklarında soyut resmi haklı çıkaracak ürünlerin yer aldığını görünce hakiki soyut sanat Türkiye'de dir" (Akan, 1982, s. 59). diyerek türk sanatında soyuta doğru büyük bir eğilimi başlatmıştır. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak soyutlama yönündeki çabalar doğu-batı sentezli yeni bir sanat biçimini oluşturmuştur. İslam sanatları ve doğu mistisizmi görünenin betimlenmesinden çok özü yansıtan biçimselliğe sahiptir. Batıdaki sanatçılar da akademi geleneğinden kaçıp yeni biçimsel sanat arayışlarına ihtiyaç duyarken İslam ve doğu dünyasının sanatlarından ilham alma yoluna gitmişlerdir. Kimi sanatçılar kaligrafi ve geometriyi kendilerine yakın görürken, kimi sanatçılarda yöresel motifleri soyutlayıcı birer unsur olarak görmüşlerdir. Gelişen dünya üzerindeki teknolojik ilerlemeler, iletişim kolaylıklarını da beraberinde getirmiştir. Bu da sanatçıların yakın iletişim kurmalarını ve daha fazla yeni gelişmelerden haberdar olmalarını sağlamıştır.

Çağdaş türk resim sanatı ve sanatçıların soyutlama eğilimleri içerisinde değerlendirirken belli bir görüş ya da akıma sabitlemek çok güç olmuştur. Çünkü her sanatçı kendi üslubu ve çizgisi doğrultusunda belli bir akıma ve sınıflandırmaya dahil olmadan eserlerini üretmişlerdir. Türk sanatçıları kullanmış oldukları biçimsel üslupları eserlerine yansıtırken, kimi zaman İslam kaligrafisinden ilham almış, kimi zaman doğadan soyutlama yapmış, kimi zaman da geometrik biçimlerden yararlanarak lirik-non figüratif eğilimlerde kendini göstermiştir. Bu durumda Türk resim sanatındaki soyut ve soyutlama eğilimlerini şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

- a- Kaligrafik Soyutlamalar
- b- Geometrik-Non Figüratif Soyutlamalar
- c- Lirik-Non Figüratif Soyutlamalar
- d- Figüratif Soyutlama
- e- Doğadan Soyutlamalar

3.3.1. Kaligrafik soyutlamalar

Türk resim sanatındaki soyutlama eğilimleri içerisinde kaligrafi, Türk sanatçılarının özgün resim arayışlarının yaratım sürecinde biçimsel bir ifade dili sağlamıştır. Kaligrafik yazının formunu koruyarak resim sanatı ile bir araya getiren sanatçılarımıza Elif Naci, Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu, Süleyman Saim Tekcan, Erol Akyavaş ve Ergin İnan'ı örnek olarak gösterebiliriz. Türk sanatında kaligrafinin soyutlayıcı bir ifade aracı olarak kullanımı 1950'lerde başlamaktadır.



Resim 3.12. Abidin Elderoğlu, *İsimsiz*, 1970, Sabancı Özel Koleksiyonu, İstanbul

Abidin Elderoğlu çizgisel temele dayanan soyut eserler yapmıştır. Temel kaligrafiye dayalı eserlerinde siyah beyaz karşıtlıklarından oluşan kompozisyonlarını lekesel bir anlatımla ifade etmiştir. Sanatçı çağdaş ve gelenekseli bir araya getirerek özgün yorumlar ortaya koymuştur. Yapmış olduğu eserlerinde arka ve ön planın derinlik hareketlerine dikkat çekmiştir. Az renk çeşitliliğiyle daha fazla etkiler elde eden sanatçı özgün anlatım tarzını ortaya koymuştur.

1950’li yıllarda eski yazının kaligrafik unsurlarından esinlenerek ortaya koyduğu yeni eserleriyle özgün bir anlatım yakalayan Şemsi Arel, non-figüratif bir anlayışla soyut bir yazıyı resimlerinde motif olarak kullanmıştır. Arel hat sanatı motiflerini ritmik bir yapıyla bilinçli bir şekilde resimlerine yerleştirip dengeli kompozisyonlar ortaya çıkarmıştır (Ersoy, 2004, s. 48). Arel hat sanatından yola çıkarak soyut geometrik bir düzlemde eserlerini yansıtmıştır.



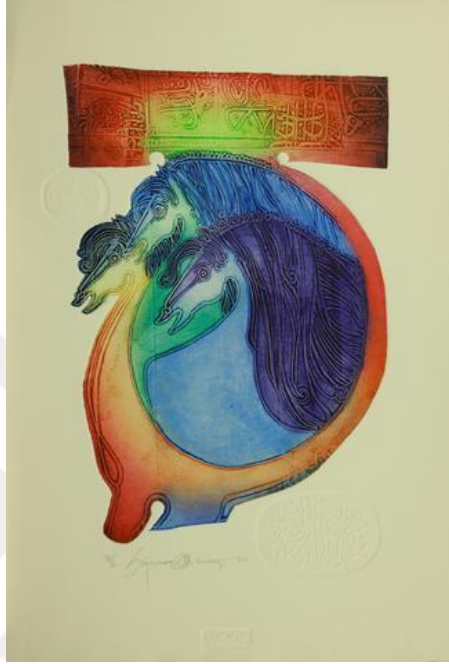
Resim 3.13. Şemsi Arel, *Yeşilli Kompozisyon*, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Hat ve minyatür sanatının izlerini yansıtan bir diğer ressam Erol Akyavaş’tır. Yurt dışında bir süre yaşadktan sonra 1965’te ülkesine dönerek çalışmalarına devam etmiştir. Akyavaş resimlerinde islam kaligrafisini soyutlayarak çeşitli yorumlamalar oluşturmuştur.



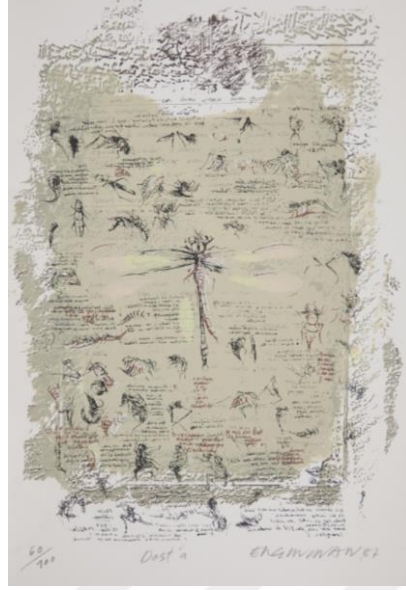
Resim 3.14. Erol Akyavaş, *Padişahların İhtişamı*, 1959, New York Modern Sanatlar Müzesi

Erol akyavaş'ın resimlerine uyguladığı motif simgeler, bazen ürkütücü de olsalar, resimsel desen eğiliminin temel belirleyicisi olan geometrik amaç ve hedeften ayrı düşmemektedirler. Parça öğelerin stilize edilmesinde, organik dünyadan esinlenmiş motiflerle, yapay mimari olgulardan esinlenmiş motifler arasında ilginç bir akrabalık bağı vardır ve sanatçının başarısını belirleyen ölçütlerden biri de budur (Tansuğ, 1993, s. 264).



Resim 3.15. Süleyman Saim Tekcan, *Atlar ve Hatlar*, 2014, İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi

Türk sanatının gravür sanatçısı Süleyman Saim Tekcan da özgün baskı sanatının Türkiye’de anlaşılmasını sağlamıştır. Sanatçının eserlerinde tarihten çokça beslendiği görülmektedir. Anadolu uygarlıkları, Hititler ve Osmanlı dönemine eserlerinde yer vererek kabartmalar, kaligrafik yazılar, tezhip gibi birçok tarihsel öğeleri stilize bir anlayışla özgün bir şekilde yorumlamıştır. Son dönemlerde çalışmalarında sıkça bahsettiği “Atlar ve Hatlar” serisinde oldukça zengin renk geçişleri yapmıştır.



Resim 3.16. Ergin İnan, *Dost'a*, Serigrafi, 1987

Ergin İnan'da kültürel imgeleri kendi özgün anlatım biçimiyle yorumlayarak kullanan sanatçılardandır. Eserlerinde kullandığı yazı, kaligrafi, eski Türkçe, portreler, eller, ayaklar, böcekler vazgeçilmez biçimleridir. Sanatçı yaşam ile ölüm arasındaki diyalektiği vurgulayan mistik çalışmalar yapmıştır. Geleneksel hat sanatının kaligrafik özelliklerini ve yazılarını kullanarak oluşturduğu kolaj çalışmalarıyla ilginç birliktelikler oluşturmuştur.

3.3.2. Geometrik non-figüratif soyutlamalar

Geometrik non-figüratif anlayış, içinde figürün olmadığı geometrik düzenlemeler içeren eserlerdir. Renk ve biçim ilkelerine ağırlık veren anlatımcılıktan uzak, kesin ve kararlı fırça vuruşlarının olduğu kompozisyon kurgularıdır. Hiçbir figür ve nesne olgusunun olmadığı salt soyut öğelere dayalı çalışmaların başında ülkemizde Cemal Bingöl gelmektedir. Sanatçı çalışmalarına önce kolajla başlamış, daha sonra giderek hacim kavramından uzak, disiplinli, geometrik, matematiksel ve sade çalışmaya önem vermiştir. Ülkemizde ilk geometrik non-figüratif anlayıştaki sergi Adnan Çoker ve Lütfü Günaydın tarafından açılmıştır. Günümüzün şartlarından ayrı olarak alışılmayıp resmeden sanatçılar tamamen geometrik soyut eserler yapmışlardır. Bu iki sanatçının dışında Sabri Berkel, Özdemir Altan, Halil Akdeniz, İsmail Altınok da geometrik non-figüratif anlayışta eserler vermiştir.



Resim 3.17. Adnan Çoker, Kubbeler, *Serigrafi*, 1993, Özel Koleksiyon

Yerel kültürden başlayarak özgünleşen ve kendi geometrik soyut tarzını ortaya koyan Adnan Çoker, soyutun ülkemizdeki önemli temsilcilerindendir. Çalışmalarında tamamen soyut çizimler kullanan sanatçı, tek rengin ya da az rengin tonlarıyla geniş fırça vuruşlarından özgün biçimlerini yaratmıştır.

Nitekim Adnan Çoker, kendi sanatsal gelişimi üzerinde geometrik biçim düzenlemeleri ve renk derecelendirmeleri elde etmenin sırlarını, Anadolu Selçuklularının mimari ve geometrik tezyini kaynak verilerinde bulmuştur. Böylece soyutlamada inşa, spontaneite ve zihnin buluşmasını sağlamak mümkün olabilmiştir. Adnan Çoker, önce inşacı, sonra serbest ve action painting'e dönük, daha sonraları ise geometrik kristalize biçim unsurlarını kompoze eden bir gelişme göstermiştir (Tansuğ, 1993, s. 278).

Türk resim sanatında soyutlama anlayışının temsilcilerinden Lütfü Günay, 1960 yıllarında çarpık kentleşmeyi konu alan eserler yapmıştır. Daha çok kolaj tekniğinden yararlanan sanatçı eserlerinde talaş, kum, muvavva, gazete, teneke gibi farklı malzemeleri kullanmıştır. Soyut çalışmalarının yanında doğadan soyutlama çalışmalarına da yer vermiştir. Deneysel ve malzeme nitelikli yoğun çalışmaları ustaca kullanmıştır. Tuvale eklediği sanat dışındaki malzemelerle ortaya çıkardığı soyut düzenlemelerde renk resminin en önemli unsuru olurken aynı zamanda ilginç kolaj düzenlemelerinin de ortaya çıkarılmasını sağlamıştır (Başkan, 1991, s. 78).



Resim 3.18. Lütfü Günay, *Paslanmanın Direnişi II*, 1986, Özel Koleksiyon

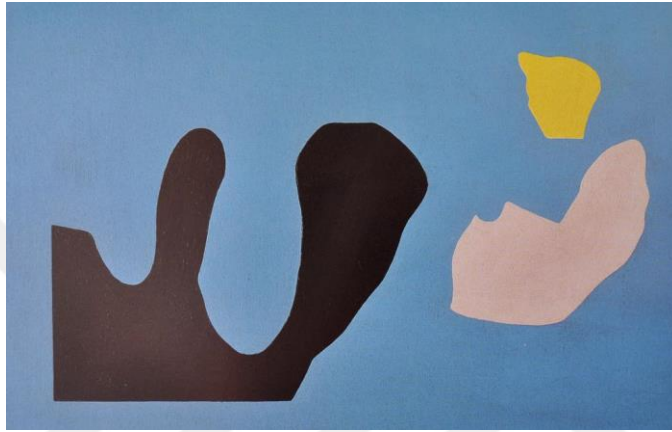
Geometrik düzen anlayışını sürdürdüğü çalışmalarında yalınlık, her türlü fazlalıktan arındırılmış bir eğilim ve varlığını hissettiğimiz leke anlayışının yoğunluğu hissedilmektedir. Doğanın ve figürün anımsatıcı çizgilerini yok etme çabası içerisindedir. Yaptığı farklı teknik denemelerinde hareket noktası doğa olduğu halde soyut biçimlere daima bağlı kalmıştır (Özsezgin, 2001, s. 103).

3.3.3. Lirik non-nigüratif soyutlama

Lirik non-figüratif soyutlama salt soyutlamaya dayanan boyasal bir savaştır. İçinde lirizmin olduğu figürsüz resimlerin içinde renklerin hareketini biçimsel bir ifadeyle ritmik olarak yansıtan üsluptur. Burada sanatçı kendine esin kaynağı olarak çoğu zaman doğayı temel alır. Duyguların yönlendirdiği içsel dünyanın resimleridir. Bu anlayışa bağlı olarak Zeki Faik İzer, Hasan Kavruk, Abidin Dino, Fahrünnisa Zeid, Arif Kaptan, Devrim Erbil, Özdemir Altan, Mustafa Ayaz, Zafer Gençaydın, Turan Erol, Mustafa Esirkuş, Selim Turan, Adnan Turani, Güngör Taner, Burhan Doğançay, Hasan Pekmezci gibi bir çok sanatçı çalışmıştır. Lirik anlatımda Abidin Erdeloğlu, Devrim Erbil gibi sanatçılar kaligrafik etkiler kullanırken, Adnan Turani, Sabri Berkel, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılar da motifli lirik soyutlamayı kullanmışlardır. Bu sınıflamalara baktığımızda tek bir anlayışla eserlerini sürdüren sanatçılarımızın sayısı yok denecek kadar azdır. Çünkü her sanatçı kendi özgün

üslubu doğrultusunda birden çok farklı anlayış ve eğilimler çerçevesinde eserler yapmışlardır.

Türk resim sanatındaki bu salt soyutlama yakalaşımı olarak ifade edilen lirizmin en önemli isimlerinden Sabri Berkel yapıtlarını zihinsel bir süreçten geçirerek resmetmiştir. Sabri Berkel'in titizliği ve çalışma disiplini akademideki arkadaşları tarafından sıkça söylenmiştir.



Resim 3.19. Sabri Berkel, *Soyut Leke*, 1970

Hakkı Anlı, Berkel hakkında şunları söylemiştir:

O, resim yaparken konuşulamaz, bir yaprağın titreyişine bile sinirlenir, çok inatçıdır, kararından kimse vazgeçiremez. Yapacak ve bitirecektir... Onda geçici hevesler yoktur. İnandığına tam inanır, yapmak istediğini tam yapar. Bu sanat terbiyesini nereden aldığını bilmiyoruz. Yalnız şu var ki diğer ressamların ve gevşek, ihmalkâr, üslubunu onda göremeyiz. Sanatının birinci vasfı itinadır (Çoker, 1977, s. 19).

Türk resminde salt soyuta giden bu arınma sürecine öncülük eden Sabri Berkel'in en önemli özelliği Batıdaki çağdaş sanat eğitiminin sonunda kendi kültürel mirasını başarılı bir şekilde kullanmasıdır.



Resim 3.20. Zeki Faik İzer, *Doğa*, 1977

Hocası İbrahim Çallı'nın izinden giderek izlenimci resimler yapan Zeki Faik İzer, kübizm etkili çalışmalar deneyerek dışavurumcu ve renkçi anlayışta eserler üretmiştir. 1970'li yıllarda tamamen soyuta yönelen sanatçı müzik ve resimde ritim duygusunu öne çıkaran lirik soyutlamalar yapmıştır.



Resim 3.21. Hasan Pekmezci, 2009, Serigrafi, Özel Koleksiyon

Resimde coşkulu, renkçi bir anlayışla soyutlamalar yapan bir diğer ressam Hasan Pekmezci'dir. Eserlerinde figür çağrışımlarının yanı sıra kaligrafik etkileri kullanarak resim yüzeyinde uyumlu renk düzenlemeleri yaratmıştır. Kırmızı ve yeşil tonlarını ağırlıklı olarak kullanan sanatçı resmin içindeki renk planını arkadan öne

doğru gelen soyut bir mekan içine yerleştirmiştir. Çoşkulu kompozisyonları ile kendi biçimsel dilini yansıtarak öne çıkmayı başarmıştır. Çalışmalarına devam eden Pekmezci, son dönem eserlerinde özgün baskı da serigrafi tekniğini yoğun olarak kullanmaktadır.

Resimlerinde kullandığı doğa ve peyzaj çalışmalarıyla ön plana çıkan ve doğayla olan bağlantısını tamamen kesmesi sonucunda soyuta yönelen Adnan Turani, kaligrafik yaklaşımlardan da uzaklaşmamıştır. Adnan Turani, Avrupada aldığı eğitim sonrasında lirik-non figüratif anlayışta eserler yapmış ve resminde renk sorunlarının çözümüne yönelik biçim araştırmaları yapmıştır. Son dönem eserlerinde doğadan aldığı etkilerle yeni bir biçimlendirme sentezi yapmış ve resimlerinde çiğ sarı ya da kırmızı, siyah gibi tonları kullanarak renkleri konuşturmuştur.

Heykel, fotoğraf, alüminyum malzeme ve duvar halısı gibi farklı malzeme teknikleriyle çalışan Burhan Doğançay, özellikle kolaj ve renk üzerine yoğunlaşan soyut eğilimli çalışmalar yapmıştır. 1962 yılında eğitim için yurt dışına giden sanatçının yaptığı yapıtlardan birinin Guggenheim Müzesi'ndeki koleksiyonuna dahil edilmesiyle sanat dünyasında bir dönüm noktası yaşamıştır.

Amerika Birleşik Devletleri'nin sanat merkezi New-York kentinde "Wall Painting" lekeler, yırtılmış resimlerden oluşan bir resim türünün en ünlü temsilcilerinden biridir. Sanat çevresinin en önemli dünya müzelerine eserlerini kabul ettirmiş, kendi kendisini yetiştirmiş bir sanatçı olarak Türk ressamları arasında benzersiz bir yol çizmiş, eşsiz ve kararlı bir şekilde sanatsal gücünü kanıtlamıştır (Baraz, 1998, s. 124).



Resim 3.22. Burhan Doğançay, *Kırmızı ve Siyah Kompozisyon*, 1974, Guggenheim Müzesi, New York

Sanatçının eserlerinde kullandığı canlı parlak renkler çarpıcı bir devinim yaratır. Sanatçının duvardaki yırtık afişlerden etkilenecek yaptığı eserleri “duvar sanatı” olarakta adlandırılmaktadır.

New York’ta yaşayan Burhan Doğançay, resmine esin kaynağı olarak geniş duvar yüzeyleri üzerinde ilginç bir görsel malzeme yığını oluşturan yırtık afişler, karalamalar, leke vd. gibi görünüşleri seçmiş, bu malzemelerden yola çıkarak, çağdaş resim soyutlamasına zaman zaman hat kaligrafisine kadar varan bir üslup yöntemiyle katılmıştır. Özellikle duvar yüzeyleri üzerindeki yırtık afişlerden esinlendiği resimlerinde, yüzeyden öne doğru taşıp kıvrılan renkli lekelerin gölge derinliklerine doğal bir espas anlamı getirmiştir. Bu tür resimlerini hacimli plastik yönünde geliştirerek, alüminyum malzeme kullanımıyla gerçekleştirilen shadow-sculpture-gölge heykellerine de ulaşmıştır. Işıklandırmadaki etkin yöntemlere yapılmış katkılar olarak, shadow-sculpture tekniğindeki yapıtlarının New York metrosunun bir kesimine yerleştirilme projesi gündeme gelmiştir. Doğançay, kent halkının bir resim kağıdı gibi kullandığı duvar yüzetleri üzerine geniş bir gözlem ve araştırmaya girmiş, dünyanın bazı büyük kentlerindeki duvar yüzeylerinden çektiği fotoğrafları, içeriklerini yansıtmayı amaçlayan bir yorum tasnifiyle bir katalog yayını haline getirmiştir (Tansuğ, 1993, s. 266, 276).



Resim 3.23. Güngör Taner, *Aida*, 2009, Özel Koleksiyon

Soyutlamacı yaklaşımla çalışmalarına devam eden ressamlarımızdan Güngör Taner de kendine özgü bir biçim geliştirmiştir. Yapıtlarını denge ve ritim olgusu üzerinde temellendirmiştir. Resimlerinde armoniye doğru giden farklı renk kontrastlarıyla bir hareket oluşturmuştur. Güngör Taner belli bir mantık içinde planlamalar oluşturarak yaptığı resimlerinin ana unsuru renktir. Rengin yoğun etkisi resmin genel atmosferinde hemen hissedilir. Eserlerine bakıldığında sanki kendiliğinden spontane şekilde yapılmış gibi görünsede aslında resimdeki ufak çizgi bile zihinsel bir düşüncenin yansımasıdır.

3.3.4. Figüratif soyutlama

1960’larda gerçekleşen çağdaşlaşma eğilimleri sonucunda figüratif resim anlayışı her zamanki gibi yerini korumaya devam etmiştir. Fakat her alanı etkilediği gibi bu alanda da yeni perspektifler oluşmasını sağlamıştır. Figürlerde deformasyona uğrayan biçimler ve dışavurumcu etkilerle yeni figüratif çalışma eğilimleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Figüratif soyutlama anlayışını Cumhuriyet döneminden itibaren “Onlar Grubu” ve “Yeniler Grubu” sanatçıların çalışmalarında sıklıkla görebiliriz. Başlangıçta kübizm etkili figüratif soyutlamalarla Nuri İyem, Nurullah Berk, Malik Aksel, Cevat Dereli gibi sanatçılarda öne çıkmıştır. Figüratif soyutlamada kendi özgün soyutlama biçimlerini oluşturan sanatçılarımız Fikret Mualla, Ömer Uluç,

Burhan Uygur, Orhan Peker ve Cihat Burak olmuştur. Yine bu perspektifte Mustafa Ata, Habip Aydoğdu, Ömer Kaleşi de figüratif çalışma eğiliminin ülkemizde yaygınlaşmasını sağlamışlardır.

Yaşamının çoğunu Paris'te geçiren Fikret Mualla, çağdaş Türk resimini yurt dışında büyük bir başarıyla temsil etmiştir. Sanatçı figüratif eğilimli çalışmalarıyla kendine özgü bireysel bir tarz oluşturmuştur. Fikret Mualla, kimi zaman tutarlı kimi zaman da dağınık biçimsel düzlemlerden oluşan kompozisyonlarıyla çok sayıda eser ve eskiz çalışmaları resmetmiştir. Ruhsal yapısını eserlerine renklerin çeşitliliğiyle ve çizgilerin diliyle ustaca yansıtmıştır (Tansuğ, 1993, s. 254).



Resim 3.24. Fikret Mualla, *Balon Satıcısı*, 1961, Özel Koleksiyon

Fikret Mualla'nın eserlerindeki insanların mutlu ama aynı zamanda da dramatik bir havası vardır. Resimlerindeki tema her zaman insan olmuştur. Deforme edilmiş figürlerde belirgin kontur çizgilerini kullanmış, figürlerini belli bir zemin çizgisi oluşturarak ayırmamış, boşluk içinde kalın fırça darbeleriyle oluşturmuştur. Sanatçının eserlerinde Matisse'in renkçi uslubunun yansımalarını da kullandığını canlı ve parlak renklerinde görebilmekteyiz.



Resim 3.25. Mehmet Gülerüz, *Su Serisi*, 1987, Sanatçı Koleksiyonu

Eleştirel ve dışavurumcu tarzı ile tanınan Mehmet Gülerüz, çizgi ve desen konusunda kendine özgü bir karakter dili yaratmıştır. Figüratif resim anlayışı ile çalışan sanatçı eserlerinde insanın derinliklerine doğru inen gizemi ortaya çıkaran dramatik, ruhsal yansımaları ele almıştır. Anlatım tarzı güçlü, enerjik ve sarsıcıdır. Resimlerinde yoğun boya katmanları, serbest fırça vuruşları ve güçlü desen yorumları vardır.



Resim 3.26. Burhan Uygur, *Bedbaht Karga*, 1988, Özel Koleksiyon

Günlük hayattan kesitler sunan Burhan Uygur da kendi özgün üslubunu yansıtan önemli ressamlarımızdandır. Resimlerindeki figürlerin anlatımı soyutlanmış bir dışavurumu yansıtmaktadır. İlk bakışta simgeleştirdiği figürler dikkatle incelendiğinde simge olmaktan çıkıp çevremizde gördüğümüz farklı kişiliklerden biri haline gelmektedir. Düşünsel alt yapısı üzerinde oldukça naif ve içten biçimleme yöntemiyle acılar, sevinçler, üzüntüler, çöşkular ve hüznlerle bu dünyanın her şeye rağmen katlanılabilir bir yerinin oluşunu anlatmaktadır (Ersoy, 2004, s. 482). Resimlerinde gerçek dışı yaşamla bağlantısı olmayan hiçbir şeyi almamıştır. Figürlerinde tamircilere, balıkçılara, dilencilere ve çalgıcılara yer vermiştir. Lekeseli anlayışla yansıttığı figür ve nesnelerinde deformasyonları kendine özgü sıradışı bir gerçeklikle yansıtmıştır.



Resim 3.27. Ömer Uluç, *Mor Saçlı Kadın*, 1981, Özel Koleksiyon

Ömer Uluç da figüratife dayalı özgün soyutlamalar yapmış ressamlarımızdandır. 1980’li yıllarda çizgisel fırça sürüşlerinden sarmal hareketli etkiler uyandıran lirizme dayalı soyutlamalarla kendini göstermiştir. Sanatçı daha sonraları tuvalden çıkarak kendi özgün tarzını heykellerine yansıtmıştır. Sezer Tansuğ Ömer Uluç’un sanatını şu şekilde değerlendirmektedir:

Eğitim formasyonu mühendislik olan Ömer Uluç, soyut resim alanında özgün çabaları olan bir başka sanatçıdır. Ömer Uluç, önce serbest biçimlerin horizontal

hareket sistemine bağılı oldukları bir yöntem denemiş, daha sonraları düz bir fon üzerinde figürleşmeye dönük görünen bir arma motifi, kendi damgası denebilecek kadar özgün ve benzersiz bir biçim ögesi olarak çeşitli kompozisyonlarda uygulamıştır. Ömer Uluç, uzun zamandır süren etkinlikleri ve üslup özellikleri bakımından ilginç bir gelişim tablosu oluşturan özgün değerlerine rağmen, resimle ilgili çevrelerde, sanatı hakkında uyanan kuşkuları ustaca gidermiş bir sanatçıdır. Bu sanatçıyı kendi özgün değerlerinin boyutuna oturtmak, yerleştirmek gereği vardır (Tansuğ, 1993, s. 278).



Resim 3.28. Habip Aydoğdu, *Kırmızı Ortadoğu*, 2015, Sanatçı Koleksiyonu

Tuval resminin soyutlama olgusu üzerinde farklı bir yorumcusu da Habip Aydoğdu'dur. Resimlerindeki figür çağrışımları düşsel fantezi ile büyüsel bir etki alanı yaratmaktadır. Sanatçı tuvallerinde kan kırmızısı renkleri özgürce kullanmasıyla bilinmektedir. Eserlerindeki kırmızının yoğun armonisi izleyiciyi içine çekmektedir. Doğu coğrafyasının içinde yaşadığı çekişmeleri, kimliklerin parçalandığı ve insanlık birikimlerinin, inançların yok edildiğini eserlerinde anlatmıştır. O bu coğrafyada yaşayan herkesin yararlı olduğunu söylemektedir. Figür ve çevre ilişkilerindeki doğanın özgün yorumuyla enerjik ve hareketli eserlerinde kendi iç dinamiğini yansıtmıştır. Onun resimlerindeki figürler uçuşan simgelere dönüşmüş doğayla bütünleşmiş ve doğanın bir parçası olmuştur.



Resim 3.29. Mustafa Ata, *Dans*, 2005, Özel Koleksiyon

Figüratif soyutlamalarıyla oluşturduğu yapıtlarında bireysellik ve toplumsallığı temel alan çağdaş sanatçılarımızdan Mustafa Ata, Türk sanatında önemli bir ivme oluşturmaktadır. Koyu zemin üzerinde kırmızı, sarı, yeşil, lacivertle şekillenen renk kontrastlı figürlerinde kişsel bir özelliğe yer vermeyen hatta figürün renge dönüştüğü bir anlatımı yansıtmaktadır. Ata eserlerindeki figürleri de silüet görüntüler halinde tuvaline aktarmıştır.



Resim 3.30. Mustafa Horasan, *Figürlü Kompozisyon*, 1991, Özel Koleksiyon

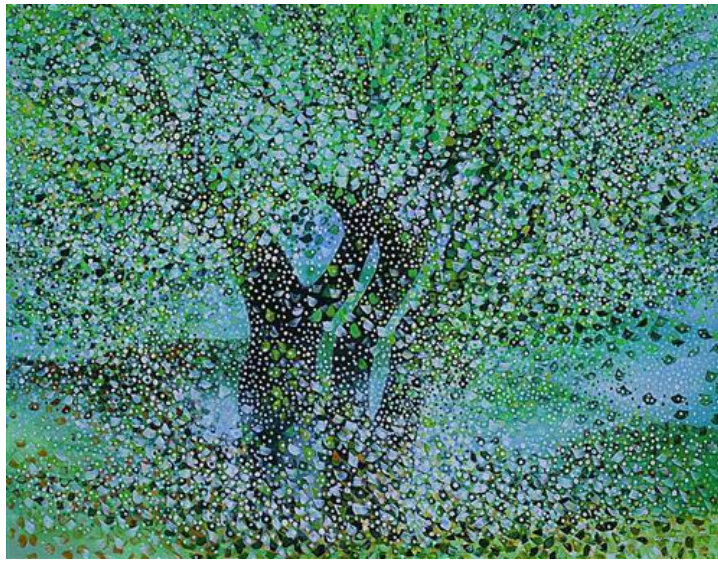
Yaşamın trajik yanını anlatımcı bir üslup anlayışı ile figüratif biçimde yansıtan Mustafa Horasan da düz mekan kurgularıyla ya da birkaç figürden oluşan

alışmalarında figürlerini cinsel karakterlerinden ve kendi benliklerinden arındırarak bambaşka gerçek dışı bir imgeye dönüştürmektedir (Ersoy, 1998, s. 128). Horasan'ın figürleri yarım gövdeli, eksik kol veya bacaklı, çeşitli kusurları bulunan bazen hayvansı özelliklerinde olduğu birbirinden bağımsız ayrı varlıklardan oluşmaktadır.

3.3.5. Doğadan soyutlamalar

Doğa çıkışlı soyutlamalar ülkemizde bir çok sanatçımızda görülmektedir. Kimisi doğadan kopmadan eserlerinde biçimsel deformasyonlar yaparken kimisi de doğayı sadece ilham kaynağı olarak ele alıp doğadan ayrı bir yeni biçim oluşturmaktadırlar. Bu nedenle doğadan soyutlamalar başlığı altında bir kategoride sanatçıları sınırlandırmak mümkün olmamıştır. Fakat doğa çıkışlı eserleri ile ön planda olan sanatçılardan bahsedilebilmektedir. Bu kapsamdaki sanatçılara; Hamit Görele, Gencay Kasap, Alabey Karaoğlu, Devrim Erbil, Zahit Büyükişleyen, Zafer Gençaydın, Musatafa Ayaz, Kemal Önsoy ve Hasan Kavruk örnek olarak verebilir.

Soyutlama eğilimli sanatçılarımızdan Gencay Kasap, 1954 yılından itibaren doğa biçimlerinden hareketle özgün yorumlar ortaya koymuştur. Sanatçı ele aldığı doğada estetik bir biçimde araştırma, çalışma yapmıştır. Doğayla kurduğu derin ilişkiyi lirik anlatım duyarlılığı çerçevesinde yapıtlarına özgün yorumlarıyla aktarmıştır.



Resim 3.31. Gencay Kasapçı, *Ağaç*, 1989, Özel Koleksiyon

Özellikle ağaçlar üzerinde yıllar sürecekt çeşitli denemeler, araştırmalar yaparak derinlemesine incelemiş ve onlarla özdeşleşen bir bağ kurmuştur. Titizlik ve sabır gerektiren çalışmalarında noktacılığı kullanarak çizgi ve lekese fırça vuruşlarıyla sıcak soğuk dengesine de özen göstermiştir. Sanatçı doğadan aldığı ışığı ve ritmi resimlerine yansıtmayı amaçlamıştır.

Sanatta hareket noktasını “insan-doğa-yaşam” dan alan Türk resim sanatının etkin ve güçlü ismidir Zafer Gençaydın. Cezanne’a hayranlık duyan sanatçı, daha öğrencilik yıllarında soyutlama eğilimlerini benimsemiştir. Resimlerinde kullandığı biçimler ilk başta anlaşılmaz hatta bazen tanınmaz. Çünkü onun için görüntünün altında yatan gizem önemlidir. Yani görünen gerçeği değil görünmeyen gerçeği aramaktadır. Bununla ilgili olarak Gençaydın şöyle der:

Bir ağacın algılayabildiğimiz görüntüsü mü? Dal ve yaprakları mıdır gerçek olan, yoksa onun bitkisel hücre yapısı mı? Bir ağacı yapısal yaşamının bilinmesi, dış görüntüsünün bilinmesinden daha az mı önemli? Dış görüntüyü böceklerde algılayabilirler. Ama ancak insan düşüncesidir ağacı imgeleştirebilen. Gerçekleri görüntülerinden soyutlamak özü değiştirmek demek değildir. Tersine ayrıntıdan ayıklamak, karmaşadan kurtarmak demektir. Bu nedenle, gerçeği soyut öğelerle yansıtmaya ve özüne inmeye çalışıyorum. Picasso’nun ‘Ağlayan Kadını’ndaki eleme ya da Goya’nın ‘Kurşuna Dizlenler’indeki dehşeti, hiçbir fotoğrafın o denli güçlü olarak o denli güçlü olarak yansıtılabileceğini düşünemiyorum (Erzen, 1984, s. 15).



Resim 3.32. Zafer Gençaydın, *İsimsiz*, 1989, Anadolu Üniversitesi Koleksiyonu

Sanatçı daha eserini yapmadan zihinde soyutlamaktadır. Doğa biçimini soyut sanat formuna dönüştürmüştür. Eserleri lirik anlatım olarak da nitelendirilen sanatçı herhangi bir akıma bağlı olmanın önemli olmadığı, önemli olanın aslında kendi içindeki ifade biçimi olduğunu belirtmektedir. Yapıtlarında çizginin özgün yorumlayıcı gücünü direkt izleyiciye hissettirmektedir. Dinamik etkilerle bütünleşen boya ve çizgi yoğunluklarıyla kendine özgü görsel bir anlatım dili oluşturmaktadır.



Resim 3.33. Zahit Büyükişleyen, *Deja-vu VI*, 2011, Özel Koleksiyon

Sanat yaşamı boyunca peyzaj soyutlamaları ile tanınan Zahit Büyükişleyen soyut dışavurumcu bir sanat yorumunu benimsemiştir. Tuvallerindeki renk, leke ve dokuları birbirleriyle huzur verici dinginlik içinde resmederken özgün fırça vuruşları ile de yer yer dinamik ve çoşkulu görüntüler ortaya çıkarmaktadır. Bilinçaltı imgelerini görsel bir ritimle belli bir kurguya bağlı kalmaksızın tuval üzerinde renk, doku ve lekelerin dağılımıyla sağlamaktadır. Yalın doğa yorumlarına kendi özgün kurgusu içinde kolajlar, fotoğraflar, ipek baskılar gibi değişik tekniklerle yeni bir boyut katmaktadır. Sanatçı yaşamın zıtlıklarını çalışmalarında bazen durağan bazen de dinamik bir soyutlamayla işlemektedir (Ersoy, 2004, s. 132).

1960'lı yıllarda doğa ve Anadolu üzerine geleneksel sanatlarda, özellikle de minyatür sanatından etkilenerek doğadan soyutlamalar yapan çağdaş Türk resminin önemli sanatçılarından Devrim Erbil. Resimlerinde sık sık kullandığı kuş ve ağaç

temalarının yanı sıra İstanbul temalarına da özellikle yer vermektedir. Bu özelliğinden dolayı ülkemizde ‘İstanbul’un Ressamı’ olarak hafızalarada kazanmıştır.



Resim 3.34. Devrim Erbil, *İstanbul-Kırmızı-Gri-Kuşlar*, 2013, Özel Koleksiyon

Devrim Erbil ister kent görüntüleri ister kuş ya da ağaç resimleri olsun soyutlama yaparak yorumladığı bütün çalışmalarında çizginin büyüünden yararlanmıştır. Kırık, eğri, ince, kalın, oval, dikey, yatay, gibi çizgilerin birbirleriyle olan zıtlıkları kendi içinde nesnelere dinamik bir form kazandırmaktadır. Eserlerinde doğayı çizgisel bir yöntemle ele alarak şiirsel anlatıma dönüştürmektedir (Ersoy, 2004, s. 200). Erbil, çizgi ile olan ilişkisini şu şekilde anlatmaktadır:

...İçinde bulunduğumuz yüzyılda Paul Klee, Kandinsky, Picasso'nun çizgi ile olan ilişkilerine tanık oluyoruz. Fakat benim çizgiyle olan ilişkim, bu bilgileri öğrendikten sonra şekillenmeye başlamadı. Geriye dönüp baktığımda ortaokul yıllarında yaptığım resimlerde bu tür bir çizgi kullanımı ile karşılaşıyorum...Şu an gerçekleştirdiğim İstanbul resimlerime baktığımda da benzer bir tavır görüyorum...Ne sanat tarihini biliyor, ne de bu sanatçıları tanıyordum, yine de ilk gençlik yıllarımda bu tür işler gerçekleştirmişim... Bir sanatçının tavrı, bilgisiyle birlikte değişir ama temelde insanın yapısında olan bazı değişmez şeyler vardır. Mesela benim çizgiyi sezgilerimle keşfetmem gibi (Devrim Erbil Müzesi, 2002, s. 99, 100).



Resim 3.35. Kemal Önsoy, *XV Rumeli Han*, 1989, Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonu, İstanbul Modern

Genç kuşak ressamların içinde yaptığı çalışmalarıyla dikkat çeken sanatçı Kemal Önsoy, doğasal görüntüleri ve formları kendi dokusal yüzeyleri içinde biçimlendirmektedir. Önsoy'un eserlerindeki yoğun boya katmanları bir biçim oluşturmaktadır. Yapıtlarındaki renk ve biçim katmanlarının her biri farklı anlamlara sahip olup bir araya gelmesinden oluşan öyküsel ve tarihi bir anlatımı yansıtmaktadır. “Rumeli Han” adını verdiği bu eserde de kendi doğasının kayboluşunu dışavurumcu izlerle anlatmaktadır.

4. ARAŞTIRMANIN UYGULAMA ANALİZLERİ

“1960 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında Soyutlama Eğilimleri” başlıklı bu tez Türk sanatının soyutlama eğilimlerine giden genel mantığın gelişimi üzerinde durmuştur. Geçmişten günümüze bakıldığında soyutlamanın ilkel dönemlerden belli varolduğu görülmektedir. Fakat belli bir temele dayandırılarak oluşturulması empresyonizmden itibaren süregelen bir süreçtir. Soyutlamanın temeline baktığımızda ise başlangıç noktası doğa ve dünya olmuştur. Sanatçıda bu dünyayı arındırarak değiştirir ve bize en yalın halini sunar. Bu araştırma da Türk sanatının geçirdiği değişim ve gelişim evrelerini plastik açıdan ele alan sanatçılar ve eserleri ile çözümlenmiştir. Tez kapsamında da 1960’lı yılların Türk resmindeki sanatsal tavırları incelenerek, araştırmacının deneysel sanat uygulaması çalışmalarıyla desteklenmiştir.

İlkel toplumlardan çağdaş toplumlara kadar hemen her toplumda soyutlama dürtüsü görülmektedir. Çünkü insanoğlu dış dünyaya karşı farklı eğilimlere yönelmek istemiş, görüneni değil görünenin ardındaki görünmeyen içsel dürtüsünü ortaya çıkarmak istemiştir. Bu durumda sanatçıda doğadan başka evrene, kendi evrenine dönmüş ve bu evreni yansıtmaya başlamıştır. Wilhelm Worringer’a göre; “Zihinsel bilgisinden ötürü, insan dış dünyanın görünüşüyle ne denli az dost ve senlibenli ise, onu en yüksek soyut güzelliğe götüren güç, o derece büyük olur” der (Worringer, 1985, s. 25). Yani insan güzelliği görünen de değil görünenin ardındaki tin de bulunmaktadır.

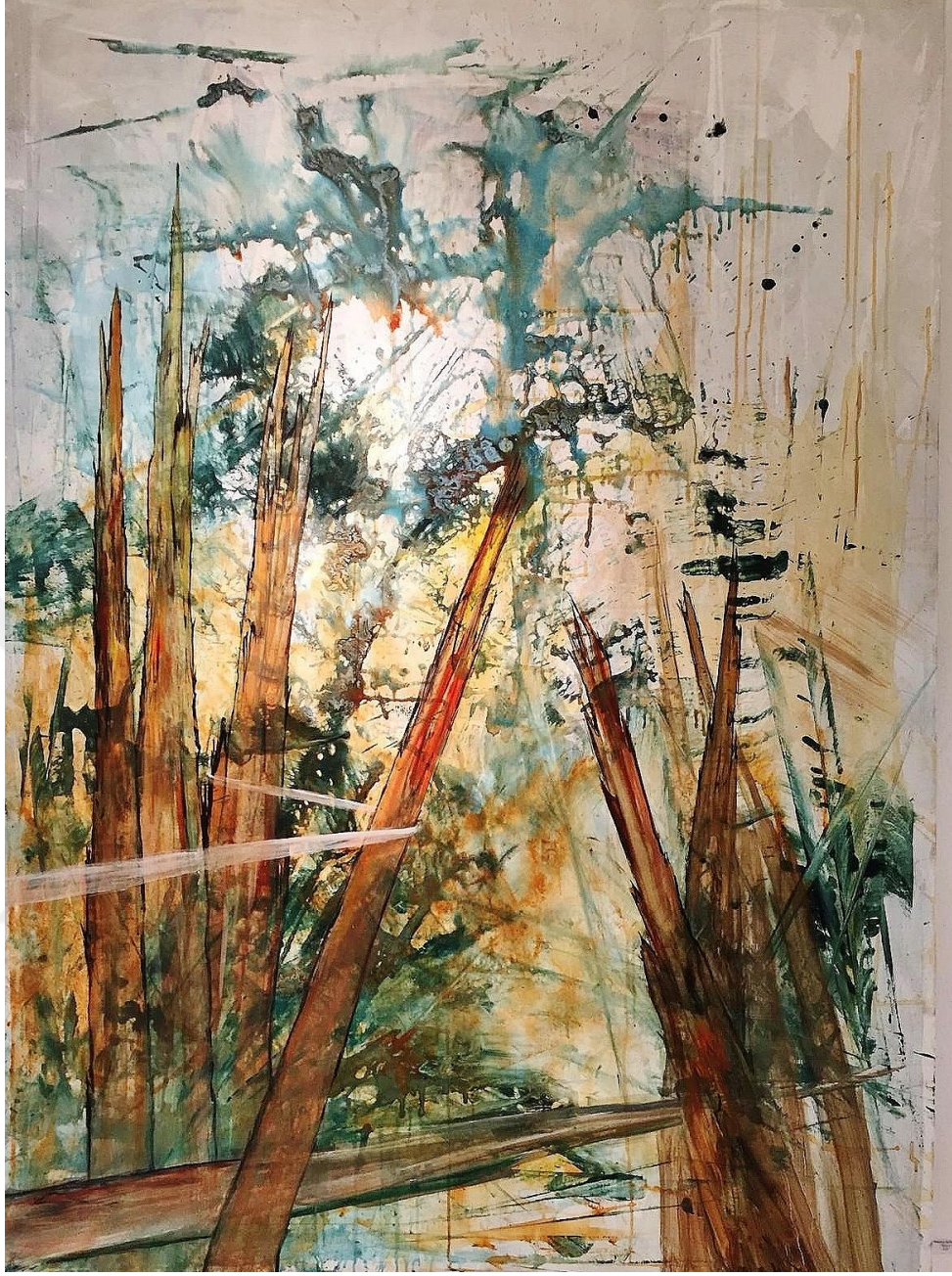
Soyutlama eğilimlerinde yeni özgün biçim anlayışları ve o biçimlerin kurgusu önem taşımaktadır. Sanatın temelindeki soyutlama eğilimi de kişinin kendi dünyasındaki duygularını aktarma isteğinden gelen psikolojik bir süreci yansıtır. Ortaya çıkan eserlere bakıldığında her eserin kendi alt yapısını oluşturan bir duygu ile temellendirildiği başlangıç noktası bulunmaktadır. Bu araştırma kapsamında oluşturulan çalışmalarda doğanın özgün bir çerçeveden yansıtıldığı görülmektedir. Doğaya karşı hissedilen duyguların biçimler ve renklerle armonisi oluşturulmuştur. Doğadan alınan biçimsel varlık salt düşüncenin bir ürünü olarak eserlere yansıtılmıştır. Araştırmacı doğa formlarından kopmadan kendi düşünsel salt

biçimlerini yaratmıştır. Özellikle ‘ağaç’ formunu çalışmalarında kullanarak nesnenin iç dünyasına girmiş, incelemiş, araştırmış ve onunla bütünleşmiştir.

Tuval üzerine karışık teknikle yapılan çalışmalarda, boyanın zeminle bütünleşmesi aşamasında farklı bir çok araç gereç kullanılmıştır. Araştırmacı çalışmalarında genellikle kahverengi, turuncu, mavi tonlarını sıklıkla kullanmıştır. Bu renklerin içinde ritimi, coşkuyu ve yaşamı görmektedir. Zemine atılan rengin üzerine zeminle bütünleşen ağaç formları stilize edilmiştir. Genellikle formları belirgin olan ağaçlara yer yer beyaz poşetler sarılmıştır. Bu da doğanın içindeki yok edilişin bir simgesini göstermektedir. Çalışmalar hem soyutlayıcı hem de çevreci bir yaklaşımla ele alınmıştır. Çünkü insan doğanın bir parçasıdır, doğanın kendisidir, ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın yine de ondan kopamaz.

Araştırmacının çalışmalarında ele aldığı ağaç formu genellikle kuru ve yaşama karşı ümidi kalmamış ama yinede yaşamaktan vageçmeden varlığını koruyan bir insan gibidir.

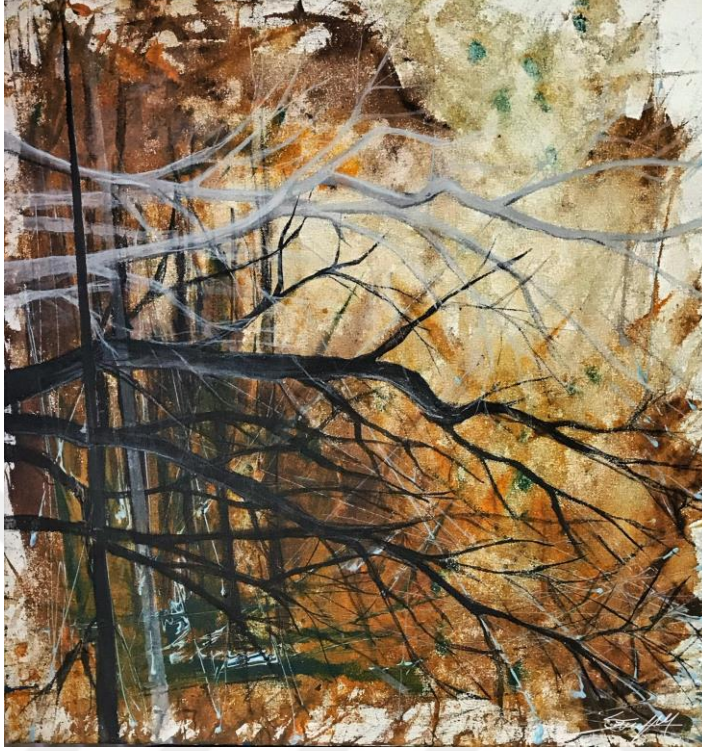
Kendini her daim doğanın içinde bulan araştırmacı eserlerinde doğanın tamamlayıcı bir unsur olduğunu ve bundan vazgeçmenin mümkün olamayacağını yansıtmaya çalışmıştır. Kendi alt bilincinde oluşan “Ben” in öznelliğini aramada her zaman doğanın büyüünden yararlanmıştır. Kendi iç sesi ve bilinçaltının yansımalarını dinleyerek içindeki coşkuyu, sevinci, acıyı, üzüntüyü gerek renklerin armonisiyle gerekse doğanın bize gösterdiği çizgilerin ritimsel dansıyla vermeye çalışmıştır.



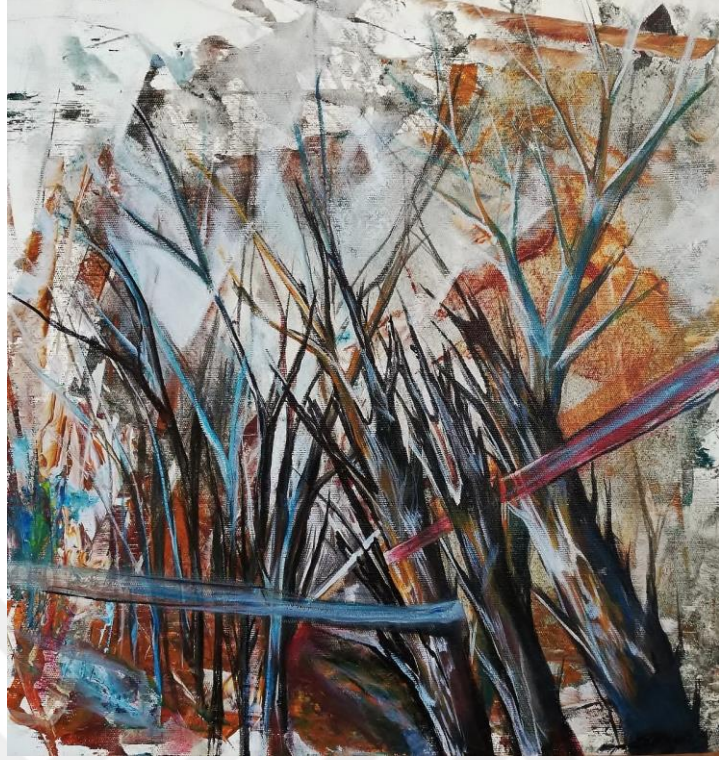
Resim 4.1. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 180x200 cm, Ankara

Resim 180x200 cm boyutlarında tuval üzerine karışık teknikle yapılmıştır. Resimde açık kompozisyonla sağlanan ağaçların parçalanan dallarından oluşturulmuştur. Resmin genelinde dikey hareketlerin yoğun olduğu biçimlere yer verilmiş olup ona zıt bir açı ile yatay hareket detayı kullanılmıştır. Teknik açıdan fırça dışında boyanın dokusunu ve saydamlığını oluşturmak için çekpass, spatula gibi farklı malzemelere yer verilerek resimde doku zenginliği oluşturulmaya çalışılmıştır. Resmin genelinde

yeşil ve kahverengi tonlarına ağırlık verilmesi doğayla olan bağın kopmadığını göstermiştir (Resim 4.1).



Resim 4.2. Sümeyra Demirbaş, *Ötekileştirme*, 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50X50cm, Ankara



Resim 4.3. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2017, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40X40 cm, Ankara



Resim 4.4. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2017, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50X50 cm, Ankara



Resim 4.5. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2017, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50X50 cm, Ankara



Resim 4.6. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2017, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50X50 cm, Ankara



Resim 4.7. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2019, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40X40 cm, Ankara



Resim 4.8. Sümeyra Demirbaş, *Ağaç*, 2018, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80X100 cm, Ankara

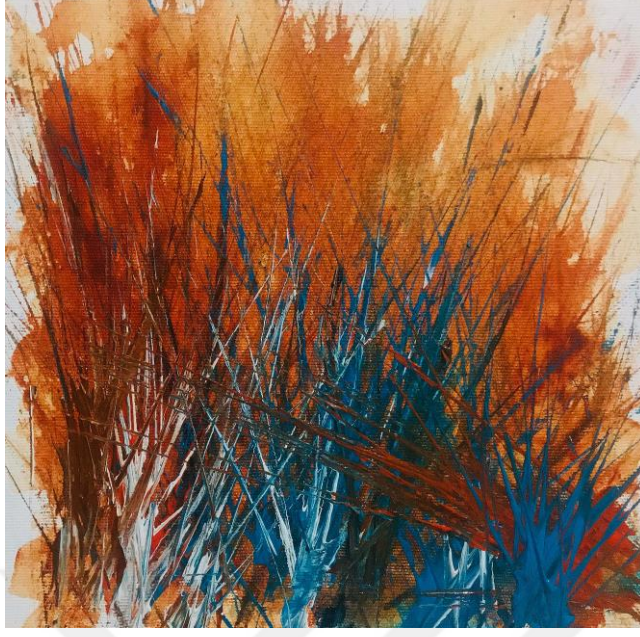
Araştırmacının çalışmalarında canlı renklerin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Kullanılan bu renk tonları birbirinin içinden çıkmış gibi bir bütünlük içinde oluşturulmuştur. Araştırmacının çalışmalarında kullanmış olduğu ağaç formunu direkt olarak izleyiciye yansıttığı “Ağaç” adlı eserinde kullanılan poşet detayları da göze çarpan bir diğer önemli olgudur. Bu detaylarla araştırmacı doğanın yok oluşuna karşı bir göndermede bulunmak istemiştir. Resmin ağırlık merkezi ortada toplanmış olmasına rağmen sağa ve sola yapılan hareketlerle çizginin eser üzerindeki ritim duygusu ön plana çıkarılmıştır.



Resim 4.9. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2019, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40X40 cm, Ankara



Resim 4.10. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2019, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40X40 cm, Ankara

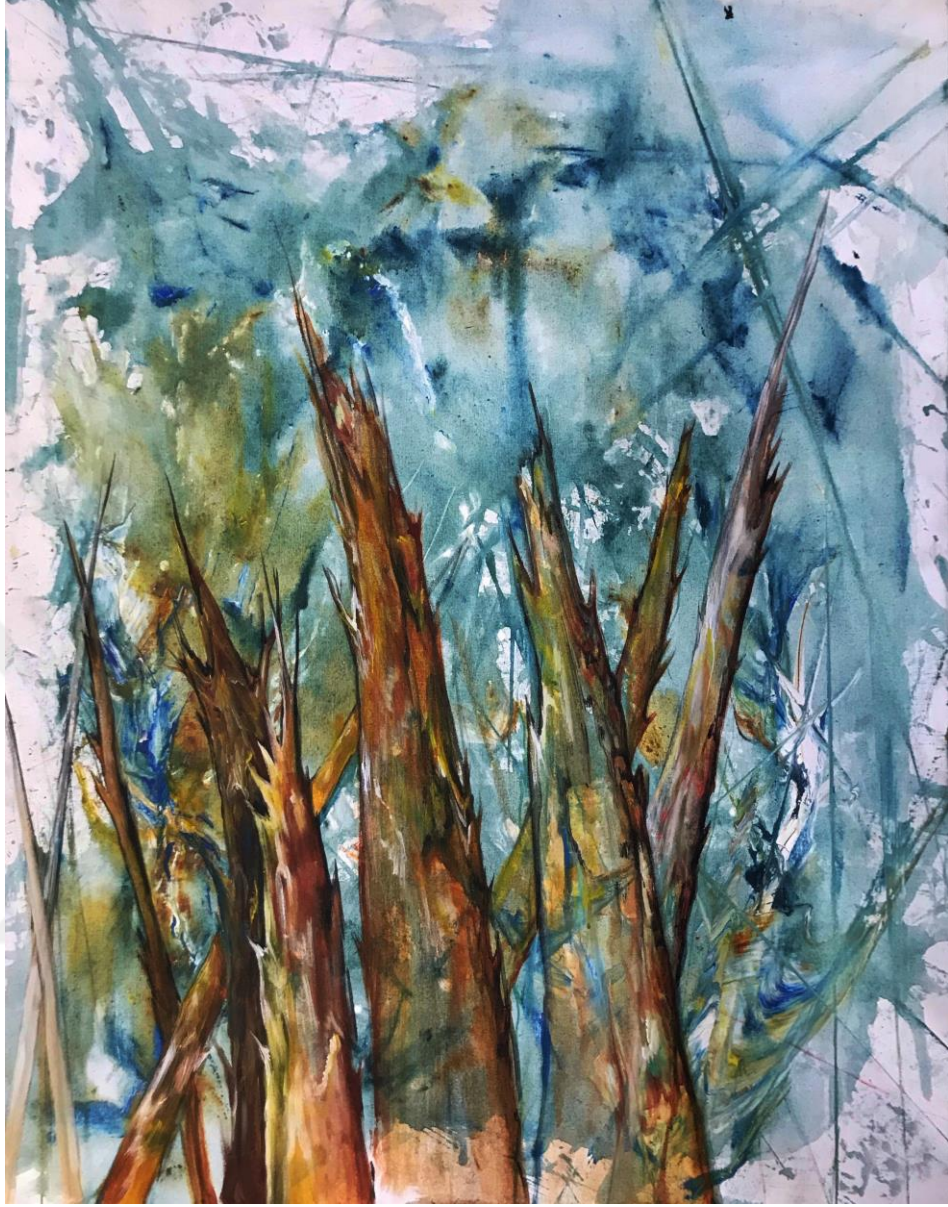


Resim 4.11. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2019, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40X40 cm, Ankara



Resim 4.12. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2019, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40X40 cm, Ankara

Araştırmacı çalışmalarını seri olarak bir arada kullanmıştır. Yer yer giderek doğa formlarından uzaklaşmış ve sadece renklerden oluşan bir ifade dili kullanılmaya başlanmıştır. İki çalışmanın renk tonlarına bakıldığında hem zıtlık hem de sıcak soğukla oluşan bir denge, bütünlük aranmıştır. Yatay ve dikey çizgilerle oluşturulan hareket aslında mavi ve turuncunun çarpışma noktasındaki o heyecanı yansıtmıştır (Resim 4.12).



Resim 4.13. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2020, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80X100 cm, Ankara

Resim 80x100 cm boyutunda tuval üzerine karışık teknikle yapılmıştır. Bu çalışmada yer verilen ağaç formu sıcak soğuk renklerle bir espas ilişkisini oluşturmaktadır. Çalışmaların genelinde kullanılan ağaç formları genellikle kuru ve keskin detaylara sahiptir. Bu da araştırmacının fırça ve malzemeyi kullanma biçimiyle paralel bir bütünlük oluşturmaktadır.



Resim 4.14. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120X140 cm, Ankara

Araştırmacı bu çalışmasını 120x140 cm boyutunda oluşturmuştur. Mavi tonunun arka planda yoğun olarak kullanıldığı resimde, poşetin dokuları ve o şeffaf detayları daha da belirgin olarak gösterilmiştir. Ağaç dallarının poşetle sarılması arka planla bir bütünlük oluşturmuştur. Poşet üzerindeki kırışıklıklarla ortaya çıkan dokular arka planda da devam etmiştir. Bu da çalışmaya yeni bir boyut katmış ve eser giderek lirik bir anlatıma dönüşmüştür.



Resim 4.15. Sümeyra Demirbaş, *Time Consuming*, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120X140 cm, Ankara

Resim 120x140 cm boyutunda tuval üzerine akrilik boya kullanılarak yapılmıştır. Bu resimde arka fonda kullanılan renk ve doku hareketleri resmin geneline hakim bir şekilde gözü eser üzerinde gezdirmektedir. Doğadaki formlardan neredeyse tamamen kopulmuş, salt hareketler üzerinde incelemelerin yansımaları yapılmıştır. Transparan bir etkiyle keskin olarak kullanılan beyaz ve yer yer kullanılan koyu kahve renk tonları resimde ön arka ilişkisinin kendi içindeki hareketini ortaya çıkartmıştır. Zaman kavramına gönderme yapan araştırmacı aslında tükenenin zaman değil yaşadığımız anlar olduğunu tezat bir adlandırmayla izleyiciye aktarmaya çalışmıştır (Resim 4.15).



Resim 4.16. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2020, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25X35 cm, Erzincan



Resim 4.17. Sümeyra Demirbaş, *İsimsiz*, 2020, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25X35 cm, Erzincan



Resim 4.18. Sümeyra Demirbaş, *Yeniden Uyanış*, 2020, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50X70 cm, Erzincan

Araştırmacının 50X70 cm boyutunda yapmış olduğu bu çalışmada kompozisyon yatay olarak kullanılmıştır. Teknik olarak tuval üzerine akrilik boyanın sıçratılması ve farklı materyallerle renklerin bütünleşmesi sağlanarak yapılmıştır. “Yeniden Uyanış” olarak adlandırılan bu eserde araştırmacı içinde bulunduğumuz salgın sürecinde verilen mücadeleden etkilenmiş olduğu görülmektedir. Resimde yoğun olarak kullanılan kırmızı ve yeşil tonlarıyla bu sürecin bırakmış olduğu etkiler gösterilmeye çalışılmıştır. Kırmızı üzerinde kendini gösteren yeşiller müdahale edilmemiş yaşamın sanki yeniden filizleneceğine dair bir ümidi içinde taşıyormuş gibi aktarılmıştır.



5. SONUÇ

Soyutlama olgusu insanın içinde var olan düşüncelerinin anlaşılmasını sağlayan bir yansımanın ürünüdür. Zihinde tasarlanan düşünsel biçimleri yeni biçimlerle ortaya koymaktır. Soyutlamanın temelinde detaylı ve dikkatli bir araştırma yatmaktadır. Soyutlama modern sanatta bir anlam arayışı olmuştur. Bu nedenle 20.yy.ın ifade biçimi olarak kabul görmüş bir sanat anlayışıdır.

1960 sonrası çağdaş Türk resim sanatında soyutlama olgusunu ele alan bu araştırma 1960 sonrasından itibaren günümüze kadar ortaya çıkmış olan farklı düşünce, sanat anlayışları ve akımlarının sanat alanındaki değişimini incelemektedir.

1960'lı yılların Türk resmindeki sanat anlayışı soyutlama üslupları çerçevesinde gelişmiştir. Türk resminde soyut sanatın kabul görüldüğü bu dönem, sanata farklı teknik ve bakış açılarının girdiği çok sesli bir dönem olmuştur. Bu durum sanatçıları sadece teknik olarak değil düşünce olarak da etkilemiştir. Sanatçılar kendi iç dünyalarına yönelmiş, özgün bir perspektiften bakmayı öğrenmişlerdir.

Avrupa da yaşanan sanayi devriminin getirmiş olduğu endüstrileşme ve makineleşme toplumsal değişimleride beraberinde getirmiş ve bu durum en çok sanatçıyı etkilemiştir. Bu dönemde ortaya çıkan soyutlama anlayışı ilişkileri, inançları ve toplumsal değerleri de etkisi altına almıştır. Türk sanatı da bu gelişmeler karşısında kendine özgü bir dil yakalayarak açık, yenilikçi ressamların çabalarıyla büyük bir gelişme göstermiştir. Türk sanatı, Avrupa'ya gönderilen sanatçıların aldıkları eğitimi yurda taşımalarıyla yeni bir perspektif kazanmıştır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Müstakil Ressamlar Birliği, D Grubu, Onlar Grubu gibi kurulan bu gruplar sayesinde ekspresyonizm, kübizm, fovizm gibi birçok akımın tanıtılması Türk sanatına yeni bir soluk getirmiştir.

Soyut sanatın Türkiye'deki gelişimide Avrupa'ya paralel olarak ilerlemiştir. Türk sanatında soyutlama eğilimlerinin dünü ya da başlangıcı diyebileceğimiz 1950 ve 70'li yıllar arasında yapılan çalışmalar, geçmişin verilerine göre temellendirme konusunda, günümüz sanatçılarından daha bilinçli oluşturulmuştur. Sanatçılar

geçmiş tarih izlerinin ve kültürel alt yapılarının özüne daha çok inmişlerdir. Türk resminde soyuta yönelişte Fransız ressam Lepold Levy'nin de önemli katkıları olmuştur. Levy, “Gerçek soyut sanatın Türkiye’de bulunduğunu, ülkenin kültür ve sanat kaynaklarında soyut resmi haklı çıkaracak ürünlerin yer aldığını görünce hakiki soyut sanat Türkiye’dedir” (Akan, 1982, s. 59). diyerek Türk sanatında soyutlamanın hakiki alt yapısının var olduğunu aktarmıştır. Cumhuriyet döneminden günümüze kadar Türk resim sanatının soyutlama kapsamındaki sanatçıları ve eserlerinin incelendiği bu tezde günümüz sanatının en üst seviyelere ulaştığı yapılan araştırmalarla ortaya konulmuştur. Bu bağlamda yer verilen ressamların eserleri, tezin uygulama aşamasındaki sanat çalışmalarıyla plastik bir açıdan desteklenmiştir.

KAYNAKLAR

- Akan, A. R. (1982). Leoparda Levly Öldü. *Yeditepe Dergisi*, 129, Ocak, 59.
- Antmen, A. (2008). *20. YY. Batı Sanatında Akımlar*. (Birinci Baskı). İstanbul:Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2009). *20.yy Batı Sanatında Akımlar*. (İkinci Baskı). İstanbul:Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ayla, E. (2004). *500 Türk Sanatçı*. İstanbul:Altın Kitaplar Yayın Evi.
- Baraz, Y. (1998). Soyut Resim. *Türk Resminde Soyut Eğilimler*, İstanbul:Mas Matbaacılık A.Ş.
- Baudrillard, J. (2014). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I*. (Çev. E. Gen ve I. Ergün). İstanbul:İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1996'da yayımlandı).
- Bazin G. (1998). *Sanat Tarihi*. (Çev. Ü. Nural ve Selahattin Hilav). İstanbul: Sosyal Yayınlar. (Eserin orijinali 1959'da yayımlanmıştır).
- Berk, İ., Çalıkoğlu, L., Edgü, F., Erol, T. ve Ural, M. (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938-1940*. İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi Yayını.
- Berk, N. (1971). *Ustalarla Konuşmalar*. Ankara: Ankara Sanat Yayınları. 4.
- Berk, N. (1972). *Gerçekçi Bir Soyut André Lhote*, Ankara: Ankara Sanat Yayınları. 77.
- Crepaldi, G. (2004). *Ekspresyonistler* (Çev. D. Kundakçı). Ankara:Dost Kitabevi Yayınları.
- Çelikkın, Ş. G. (2018). *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felsefesi*, İzmir: Cem Yayınevi.
- Çoker A. (1979). *Zeki Kocamemi*, İstanbul:İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, Toplu Sergiler: 5.
- Çoker, A. (1977). *Sabri Berkel*. İstanbul: İDGSA Yayınları.Toplu Sergiler.
- Bilim Sanat Galerisi. (2002). *Devrim Erbil Sanat Müzesi Balıkesir Katoloğu*. İstanbul.
- Eczacıbaşı (1997). *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul: Yem Yayınları.
- Eczacıbaşı (1997). *Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3, İstanbul: Yem Yayınları.

- Elmas, T. (2002). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: T. C. Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Epikman, R. (1939). Türk Plastik San'at Hayatına Toplu Bir Bakış. *Ülkü Halkevi Dergisi*, Ankara: Ulus Basımevi, 67-69.
- Erinç, M. S. (2009). *Sanat Sosyolojisine Giriş, Ütopya Sanat Dizisi*, İstanbul: Ütopya Yayınevi.
- Eroğlu, Ö.(2006). *Resim Sanatı Sözlüğü*, İstanbul; Boyut Yayın Grubu.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı, (1950'den 2000'e)*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. Ankara: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.
- Ersoy, A. (2004). *500 Türk Sanatçısı, Plastik Sanatlar*. (Birinci Basım). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Erzen, J. (1984). Gençaydın ile Görüşme. *Boyut Dergisi*, Ankara. Haziran Sayısı
- Eyüboğlu, B. (1944). P. Bonnard'a Selam, *Arkitekt Dergisi*, 3(4), 147-148.
- Fischer, E. (2003). *Sanatın Gerekliliği* (Çev. C. Çapan). İstanbul:Payel Yayınları.
- Fischer, E. (2017). *Sanatın Gerekliliği* (Çev. C. Çapan). İstanbul:Sözcükler Yayınları.
- Frank, H. (1985). *Van Gogh* (Çev. Ü. Akçar ve Emel Şatıroğlu). İstanbul:Alan Yayıncılık.
- Giray, K. (1995). *Hikmet Onat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giray, K. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Giray, K. (2002). *Sakıp Sabancı Müzesi Resim Koleksiyonundan Seçmeler*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü* (Çev. Ömer-Erol Erduran Erduran). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Gombrich, E. H. (2014). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: Ömer-Erol Erduran). İstanbul:Remzi Kitabevi.
- Gültekin G. (1984). *Ali Çelebi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: Türk Ressamları Dizisi 4*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Gültekin, G. (1992). *Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı*. Ankara: T.C Ziraat Bankası Yayınevi.

- Hançerlioglu, H. (1989). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Çev. Yıldız Gölünü). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, N. M. (1983). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: CemYayınevi.
- İpşiroğlu, N. (1994). *Resimde Müziğin Etkisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, N. M. (1993). *Sanatta Devrim*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi,
- İpşiroğlu, N. M. (2009). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- İpşiroğlu, N. M. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. (Dördüncü Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kandinsky, W. (2005). *Sanatta Ruhasallık Üzerine* (Çev. Gülin Ekinci). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Kandinsky, W. (2009). *Sanatta Zihinsellik Üstüne* (çev: Tevfik Turan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Klee, P. (2002). *Modern Sanat Üzerine* (Çev. Rahmi G. Ögdül) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Lenoir, B. (2004). *Sanat Yapıtı* (Çev. Aykut Derman). İstanbul: YKY.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Malevich, K. (2013). *Nesnesiz Dünya "Süprematizm Manifestosu"* (Çev. F. Cansu Tapan). İstanbul: Dedalus Yayınevi.
- Özer, B. (2000). *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Özsezgin, K. (1979). Ölümünün 20. Yılında Kocamemi'nin Yapısal Sağlamlığı, Çizgi Diriliğini Temel Alan Resimleri Yeni Bir Dönem Açmıştır. *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 323.
- Özsezgin, K. (1982). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Özsezgin, K. (1986). *Plastik Sanatlar ve Kültür Politikaları*. Hürriyet Gösteri . Sayı.68, 96
- Özsezgin, K. (1998). Eski Biçimler Yeni Deneyimler. *Milli Sanat Yayınları*, Sayı.89, 50.
- RADİKAL, (2008). *Kandinsky*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Rona, Z. (2007). *Modern ve Ötesi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Tansuğ, S. (1995). *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı İ (2003). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: rh+sanat Yayınları.
- Tunalı, İ. (1996). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangarde Resme*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1979). *Dünya Sanat Tarihi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Turani, A. (1983), Söyleşi. *Yeni Boyut Dergisi*, 7, 2-10
- Turani, A. (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2003). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleşim* (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ziss, A. (2009). *Estetik-Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. İstanbul: Hayalbaz Kitap

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Demirbaş, Sümeyra
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri :
Medeni hali : Bekar
Telefon :
e-mail :

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi / G.S.E./ Bileşik Sanatlar	Devam ediyor
Lisans	Gazi Üniversitesi / Eğitim F. / Resim İş Eğitimi	2017
Lise	Erzincan Güzel Sanatlar Lisesi	2013

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2020	Gaziantep Pakize Kemal Öğücü Ortaokulu	Görsel Sanatlar Öğrt.
2019	Erzincan Güzel Sanatlar Lisesi	Görsel Sanatlar Öğrt.

Yabancı Dil

İngilizce

Sergiler

2017 Ankara Çağdaş Sanatlar Merkezi ‘‘30 × 30 ‘‘ Karma Sergi,

2017 Ankara ‘‘Bilkent Sanat Festivali Çalıştayı’’,

2017 İstanbul Engravist ‘‘Uluslararası Gravür Workshopları‘‘ Sergisi,

2017 Rosetta Art Galeri ‘‘Genç Çizgi ‘‘Resim ve Heykel Sergisi,

2018 Malik Aksel Sergi Salonu “Diyalog“ Resim ve Heykel Sergisi,
2018 Art Ankara “Ankara Life Dergisi” Canlı Performans,
2018 “Bellek” Karma Sergi,
2018 İstanbul Engravist “Uluslararası Baskıresim Etkinlikleri Çalıştayı” Sergisi,
2020 Art Ankara 6. Çağdaş Sanat Fuarı “Ankara Life Dergisi”,
2020 “Sanat Yap! Şakası Yok” Online Sergi,
2020 “Dünya Evde” Online Uluslararası Sergi,
2020 “Sanat Bir Güne Sığmaz” Uluslararası Online Sergi,
2020 “International Virtual Engravist Printmaking Bienal”,
2020 “Gazili Sanatçı Öğretmenler I” Çevrimiçi Sergi



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

